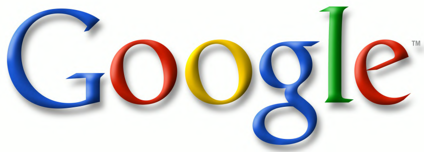
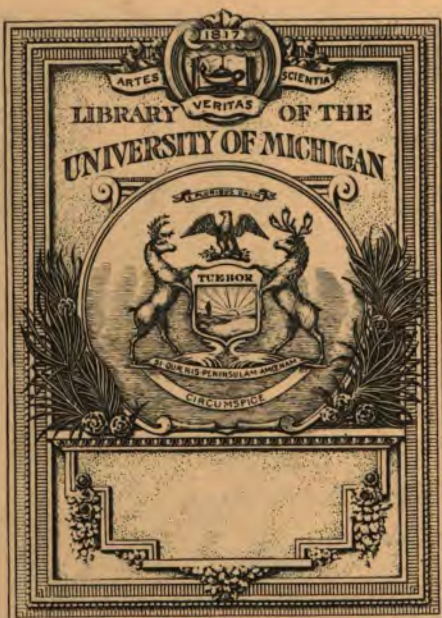



1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE



L'ERUDITION COMPLETTE,

PAR

M. LE BARON DE BIELFELD.

TOME SECOND.

LES PREMIERS TRAITS DE L'ERUDITION UNIVERSELLE,

OU

ANALYSE ABREGÉE DE TOUTES LES SCIENCES, DES BEAUX-ARTS ET DES BELLES-LETTRES,

PAR

M. LE BARON DE BIELFELD.

TOME SECOND.

Qui traite des Parties de l'Erudition qui prennent leur ſource dans le Génie.

Indocti diſcant, & ament meminiſſe periti.

A LEIDE,
Chés SAM. ET JEAN LUCHTMANS,
MDCCLXVII,

TABLE DES CHAPITRES.

Contenus dans le second Volume.

Chap. I. *Des Beaux-Arts en général.* Pag. 1
II. *La Grammaire.* 12
III. *La Rhétorique.* 24
IV. *L'Eloquence.* 44
V. *L'Eloquence sacrée, ou l'Homelie.* 64
VI. *La Poesie.* 76
VII. *La Versification.* 173
VIII. *La Musique.* 181
IX. *La Peinture.* 216
X. *La Gravure.* 245
XI. *La Sculpture & la Plastique.* 252
XII. *L'Architecture.* 265
XIII. *La Déclamation.* 285

XIV.

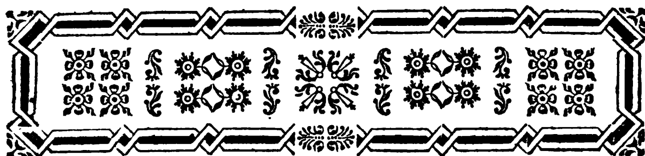
Chap. XIV. *La Danse.* Pag. 298

XV. *Digression sur les Exercices.* 308

XVI. *Digression sur les Arts & les Sciences qui n'apartienent pas directement à l'Erudition* 315

XVII. *Digression sur les Arts, & les Sciences Frivoles.* 323

XVIII. *Digression sur les Ecoles, Collèges, Universités & Academies.* 339



LIVRE SECOND.

CHAPITRE PREMIER.

DES BEAUX-ARTS EN GENERAL.

§. I.

L'Essence des Parties de l'Erudition que l'on comprend sous le nom de Beaux-Arts, consiste dans *l'Expression.* Le but de tous les beaux arts est *l'agrément* ou *le plaisir*, au lieu que le but des Sciences est *l'instruction* & *l'utilité.* A la verité, quelques uns des Beaux-Arts, comme l'Eloquence, la Poësie & l'Architecture embrassent souvent des objets utiles, ou s'exercent sur des matières instructives, ainsi que nous le ferons connoître plus particulièrement en son lieu, mais alors le fond de l'ouvrage appartient aux sciences

qui occupent l'eſprit, tandis que l'expreſſion eſt duë au génie. C'eſt un tableau dont le deſſein eſt tracé par Minerve, auquel les Muſes ont ajouté le coloris, & les Graces la bordure. Cette réunion forme alors la perfection de l'art ſelon le précepte ſententieux & ſi connu d'Horace

Omne tulit punctum qui miſcuit utile dulci.

§. II. On partage tous les Arts en général, en *Arts méchaniques* ou *utiles*, & en *Arts liberaux* ou *Beaux-Arts*. Sans entrer ici dans une diſcuſſion profonde ſi cette diviſion eſt bonne & exacte ſelon l'etymologie des mots; ſans vouloir examiner ſi les Arts utiles n'ont pas beſoin du ſecours des ſciences, & ſouvent même des Beaux-Arts, & ſi en revanche quelques uns des Arts liberaux n'employent pas le ſecours des machines & des Arts utiles, nous nous contenterons d'adopter & de ſuivre la diviſion établie par l'uſage; d'autant plus que les Arts utiles, comme l'Orfévrerie, l'Horlogerie, la Menuiſerie, la Charpenterie, la Boulangerie & mille autres, où à l'aide du bon ſens, on travaille plus de la main & du corps que de l'eſprit, ne ſauroient appartenir directement à l'Erudition, & que ce ſeroit multiplier les Etres ſans neceſſité, & faire naitre de la confuſion dans les idées, ſi nous voulions les confondre avec les Arts liberaux qui étant les fruits du genie, appartiennent ſi eſſentiellement à la litterature.

§. III. On ne doit donc pas s'attendre à trouver dans ce livre des inſtructions ſur les Arts méchaniques, mais nous nous bornerons à developper nos idées ſur tous les beaux Arts en particulier. On comprend ſous cette dénomination.

1) L'Eloquence, 2) La Poësie, 3) La Musique, 4) La Danse, 5) La Peinture, 6) La Sculpture, 7) La Gravure, 8) L'Architecture, 9) La Déclamation. Nous nous proposons de traiter en détail de chacun de ces Arts; mais comme il seroit impossible d'etre excellent *Orateur* ou *Poëte* sans une connoissance parfaite de la langue, dans laquelle on veut parler ou écrire, & sans savoir les régles qui enseignent à s'exprimer *correctement* & *heureusement*, nous ferons préceder l'Analyse des Beaux-Arts par celle de la Grammaire & de la Rhétorique, d'autant plus que nous ne saurions guere trouver de place plus convenable pour traiter de ces sciences, qui à la verité appartiennent plutôt à la memoire & au jugement qu'au genie, mais qui sont si intimement liées à l'Eloquence & à la Poësie, qu'elles servent d'introduction necessaire à ces Beaux-Arts. Pour être bon peintre il faut commencer par apprendre le dessein, & pour exceller dans l'Art de bien parler & de bien ecrire, il est indispensable de savoir la Grammaire & la Rhétorique.

§. IV. Il nous paroit à propos de faire ici une réflexion très essentielle sur tous les Beaux-Arts en géneral. Toutes les règles du monde ne sont pas capables de faire un excellent Artiste, un habile Orateur, un grand Poëte; parce que cette qualité dépend de l'esprit naturel & du feu du génie, qu'aucun art humain ne sauroit donner, mais qui est un pur don du Créateur. Mais les règles empêchent d'etre mauvais Artiste, plat Orateur, méchant Poëte, parce qu'elles sont le fruit des réflexions des plus grands maîtres de l'art, & qu'elles marquent les écueils dangereux, que l'Artiste doit éviter dans l'exercice de ses ta-

lens. Elles servent encore à faciliter le travail, en indiquant le chemin le plus court & le plus sur pour atteindre à la perfection. Elles épurent, rectifient & assurent le goût. La Nature abandonnée à elle-même a toujours quelque chose d'âpre & de sauvage. L'Art fondé sur des règles justes & ingenieuses lui donne l'aménité, le gracieux, la politesse, & il est impossible de sacrifier, comme on le doit aux Graces, sans connoître l'encens qui leur convient.

§. V. *Le Beau* est l'Objet qu'on recherche dans tous les Beaux-Arts. Ils en ont tiré même leur dénomination. Mais il n'est pas aussi facile qu'on le pense de donner une idée claire & succincte de ce qu'on entend précisement par ce mot. Plusieurs habiles gens, qui ont écrit des traités formels sur le Beau, ont échoué contre leur matière. C'est une de ces expressions qui se comprend au premier abord, qui presente une idée claire & précise, qui grave dans l'ame une image distincte, lorsqu'on la prononce ou l'ecrit tout simplement, mais que les philosophes obscurcissent & enveloppent de tenebres, lorsqu'ils s'efforcent de l'éclaircir par des définitions & des descriptions; d'autant plus que le sentiment du Beau varie chez tous les hommes, dont les opinions & les goûts sont aussi diversifiés que leurs esprits, ou leurs phisionomies. On peut dire cependant en general que le Beau est le resultat des diverses perfections dont un Objet est susceptible, & qu'il posséde en effet, & que ces perfections qui produisent le Beau consistent principalement dans les proportions agréables & charmantes qui se trouvent, 1) entre les parties d'un tout, 2) entre chaque partie & le tout ensemble, 3) entre les parties & le but ou

la

la destination de l'Objet, auquel ils appartiennent. Le *Génie* est cette faculté de l'ame qui produit le Beau. Le *Goût*, disposition ou plutôt sentiment naturel de l'Esprit & épuré par l'Art, sert de guide au genie pour lui faire connoître, saisir & produire le Beau en chaque genre. Il s'ensuit de là que la théorie génerale des Beaux-Arts n'est autre chose, que la connoissance de ce qu'ils contiennent de véritablement Beau & Agréable, & c'est cette connoissance, cette theorie que les Philosophes modernes nomment aujourdhui en latin *Æsthética.*

§. VI. On se souviendra toujours que nous avons dit (§. I.) que l'Essence des Beaux-Arts consiste dans l'expression. Cette expression git tantôt dans la parole, tantôt dans la plume, tantot dans les sons & leur harmonie, tantôt dans des attitudes corporelles, tantôt dans le pinceau, tantôt dans le ciseau, tantôt dans le burin, tantôt dans une belle ordonance & un emploi judicieux des Arts mechaniques, & tantôt dans le simple geste. Delà ont pris naissance les Arts que nous venons d'indiquer (§. III.) & que nous allons decrire dans les Chapitres suivans.

§. VII. La théorie génerale des Beaux-Arts ou *l'Esthetique* suppose donc nécessairement des regles, mais ces règles génerales ne sont pas en grand nombre. La première est, que celui qui se dévouë aux Beaux-Arts, doit avant toutes choses *consulter son Génie*, se dépouiller de tout amour propre, & s'examiner s'il est vrai fils d'Apollon, & nourri par les Muses. Car

C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire Auteur
Pense de l'Art des vers atteindre la hauteur
S'il ne sent point du Ciel l'influence secrète
Si son astre en naissant ne l'a formé Poëte.

Ce premier précepte que donne ici le sage Despreaux à l'égard de la Poësie en particulier, est applicable à tous les Beaux - Arts en general; car leurs plus beaux succès sont fondés sur *l'Invention.* On entend en general par ce mot une faculté de l'ame, un génie particulier, une imagination vive une certaine subtilité d'esprit, que donne la facilité de trouver quelque chose de nouveau Mais il faut encore donner de justes bornes au mot de *Nouveau*, & ne pas le prendre ici dans un sens rigide & absolu. Salomon a bien sagement remarqué que déja de son tems, *il n'y avoit rien de nouveau sous le Soleil.* En effet tout ce qui existe & tout ce qui est susceptible de découverte dans l'Univers connu, a été découvert. Les Beaux-Arts dans leur imitation de la nature, dans leurs expressions ne sauroient emprunter des images, des figures, des comparaisons que de choses existantes & connuës. Comme il y a eu depuis l'origine du monde jusqu'à nos jours des millions d'Auteurs dans chacun des Beaux-Arts, presque toutes les combinaisons possibles de ces Objets divers ont été mises en œuvre dans leurs imaginations brillantes, & lorsqu'on entend parler le vulgaire d'un ouvrage d'Esprit ou d'un Artiste qui est *tout-à-fait nouveau*, qui offre des idées toutes neuves, qui déploye des pensées que personne n'a eues, il faut mettre cette assertion au rang des discours populaires, & se souvenir des Contes

qu'on

qu'on entend faire tous les jours de certains Empiriques prétendus habiles qui possédent de merveilleux secrets pour guérir par le moyen des *simples*, seuls à eux connus; comme si aucun des simples, aucune des plantes qui croissent dans notre continent, aucun brin d'herbe qui sort de notre terre, & leurs vertus, eussent échappé aux recherches des Botanistes. Mais la nouveauté consiste ici dans l'emploi ingénieux des combinaisons nouvelles, heureuses, agréables, de tous les differens objets que nous offre la nature, qui n'ont point encore été épuisées, & qui paroissent même inépuisables; dans l'usage que l'Artiste fait de toutes les découvertes nouvelles dont il sait tirer parti, & qu'il met judicieusement en œuvre. Toute invention suppose donc un amas considérable de connoissances préliminaires capables de fournir des idées & des images pour en faire des combinaisons nouvelles; mais il n'y a point d'Art pour l'invention même, c'est un présent du Ciel, une pension qu'on ne touche pas, même quand on veut. Nous aurons occasion d'etendre ces idées en traitant des Arts mêmes.

§. VIII. J'aimerois donc mieux dire encore, que l'invention consiste à produire dans les Ouvrages du Genie *l'Inattendu*, un Objet, un agrement, une perfection, une Pensée, une Expression à laquelle on ne s'attendoit pas, qu'on ne pouvoit pas prévoir, ni esperer de la trouver à la Place, où l'Artiste l'a mise fort heureusement, & où on la rencontre avec plaisir. Cette idée me parait applicable tant aux Beaux-Arts, qui partent à l'Ame par l'organe de l'ouiè, qu'à ceux qui opèrent par l'organe de la vuë; & c'est un objet des plus essentiels.

§. IX. La ſeconde règle conſiſte en ce que chaque Artiſte doit travailler toute ſa vie à épurer ſon *Goût*, pour acquerir ce tact fin, ſubtil & ſur, qui fait connoitre les beautés réelles de chaque objet, les ornemens qui lui conviennent, les proportions & les rapports qui ſubſiſtent entre ſes parties, & pour en faire ſa règle dans l'emploi de ſes talens naturels. Ce travail conſiſte autant dans la réflexion profonde ſur la nature & les proprietés des Objets rélatifs aux Beaux-Arts, que dans l'etude conſtante des grands modèles.

§. X. La troiſième règle pour la Pratique des Beaux-Arts eſt *l'Imitation de la Nature*. Le celebre Batteux a ſi bien & ſi ingenieuſement développé cette règle qu'on doit renvoyer le lecteur à ſon excellent ouvrage ſur cette matière, & en adoptant ſes principes nous y ajouterons ſimplement, que chaque objet dans l'Univers, a ſa nature particulière que l'Artiſte ne doit jamais perdre de vuë en le traitant. C'eſt en vain qu'on orne ſon Ouvrage des traits les plus ingenieux & les plus brillans, ſi la Nature n'y eſt pas bien imitée, il reſtera toujours defectueux. Le ſublime Homère a quelques fois peché contre cette règle. Car comme les Dieux ont auſſi leur Nature, ce n'etoit pas bien l'imiter que de leur attribuer des paſſions à peine pardonnables aux humains, & de leur faire tenir ſouvent un langage ridicule & groſſier. Ce n'etoit pas imiter la nature que de mettre dans la bouche d'un héros, à l'inſtant d'un combat déciſif, une harangue qui devient froide par ſa longueur exceſſive, & qui ſurement ne pouvoit être entenduë par la millième partie d'une Armée nombreuſe, On ne parle pas de cent autres défauts pareils dont les Poëmes de ce grand

homme ſont parſemés ; mais on doit avertir tous les artiſtes, que cette imitation de Nature qui paroit ſi ſimple & ſi aiſée au premier abord, eſt la choſe du monde la plus difficile en pratique, & qu'elle exige un coup d'œil ſi juſte, & une facilité ſi heureuſe dans l'expreſſion, que le Ciel la donne rarement aux humains, ainſi que nous le remarquerons encore plus en traitant chaque ſcience en particulier.

§. XI. *La Clarté* forme la quatrième règle de l'Expreſſion. Dans tous les Beaux-Arts en général, une Expreſſion obſcure, tenebreuſe, entortillée, trop recherchée eſt toujours vicieuſe. La vraïe beauté, la beauté frappante doit être reconnuë, doit être ſentie par le moins inſtruit des hommes, tout auſſi bien que par le plus éclairé. Ce ſont toujours ou de fauſſes beautés, ou des beautés ſubalternes, qui ont beſoin d'enveloppe, ou d'une eſpèce de gaze qui les faſſe paroître plus que ce qu'elles ne ſont en effet ; la vraie beauté n'eſt pas celle qui eſt voilée ; mais elle brille par ſon propre éclat. La réunion de l'imitation fidèle de la nature & de l'expreſſion claire des penſées, produit *La Verité*, qui eſt ſi eſſentielle dans les productions des Beaux-Arts.

§. XII. Dans tous ces Beaux-Arts, & dans tous les ſujets quelconques qu'ils embraſſent, il eſt neceſſaire de faire régner une Elevation de penſées qui exprime chaque Objet dans la plus grande perfection dont il eſt ſuſceptible, & imite la Nature dans ſa plus grande beauté. C'eſt-là la cinquième règle. Le but des Beaux-Arts étant de faire naître le plaiſir par l'expreſſion du beau, chaque Artiſte doit s'élever au-deſſus de ſon ſujet, en choiſiſſant le côté le plus parfait que

ce ſujet eſt capable d'offrir, & en l'ornant des traits les plus grands, les plus nobles & les plus beaux que ſon propre genie peut lui ſuggérer, ſans cependant s'écarter de la nature.

§. XIII. De l'Obſervation de ces deux dernières règles réſulte *le Sublime*, qui eſt la réunion de la plus grande clarté, de la plus grande verité, à la plus grande elevation poſſible. Il eſt eſſentiel d'obſerver ici, que les ſujets les plus ſimples & les plus communs ſont ſuſceptibles d'un ſublime convenable à leur genre. Une Idylle & un païſage peuvent être, dans leurs eſpèces, ſublimes, auſſi bien qu'un Poëme épique ou qu'un tableau d'hiſtoire. Quand Moïſe commence ſon livre de la Géneſe par ces paroles: *Au commencement Dieu créa le Ciel & la terre*, ou quand il raconte que Dieu dit, *que la lumière ſoit*, *& la lumiere fût*, cette expreſſion eſt du plus grand ſublime, parce qu'elle eſt claire, vraie, elevée. Chaque Auteur doit donc chercher à atteindre ce Sublime dans tous les ſujets qu'il traite, & c'eſt ce qui fait la ſixième & la dernière règle capitale dans la Pratique des Beaux-Arts. S'il ne peut y atteindre, il eſt du moins indiſpenſablement tenu à ne s'ecarter jamais de *l'Expreſſion noble & polie*. Tout ce qui eſt *bas* & *indécent*, ou *dégoutant*, y eſt naturellement oppoſé, & doit être proſcrit à jamais des productions, qui ſont le fruit des arts nobles & libéraux.

§. XIV. On ſupplie le Lecteur de ſe ſouvenir toujours de ces Principes généraux, que nous venons d'établir pour les Beaux-Arts, dans l'Analyſe que nous allons faire des principes & des règles de detail de chacun de ces arts en particulier, & qui en developant brièvement leur théorie peuvent conduire les Eleves des Muſes à une heureuſe

pra-

pratique. Mais avant de finir cette introduction il nous paroit necessaire de rappeller ici à nos Lecteurs une verité puisée dans la Nature & dans l'experience, & que M. Rollin a si bien énoncée dans son traité des etudes, que nous employerons ses propres paroles. „ Les Préceptes des „ Arts & des Sciences, dit-il, fondés sur les „ principes du bon sens & de la droite raison, ne „ sont autre chose que des Observations judicieu- „ ses, faites par d'habiles gens sur les Productions „ des meilleurs Auteurs, qu'on a ensuite rédigées „ par ordre, & réunies sous de certains Chefs; „ comme par exemple à l'égard de la Rhetorique „ sur les discours des plus célebres Orateurs; ce „ qui a donné lieu de dire que l'Eloquence n'étoit „ pas née de l'Art, mais que l'Art étoit né de „ l'Eloquence.

§. XV. Nous empruntons avec plaisir cette réflexion juste de M. Rollin, & nous lui en faisons honneur. Son Livre *de la Manière d'enseigner & d'etudier les belles-lettres*, est un Ouvrage dicté par le plus beau de tous les motifs, l'amour pour l'humanité; c'est le travail d'un honnête homme, d'un Citoyen vertueux qui aspire à être veritablement utile; mais il faut avertir la jeunesse studieuse, de ne prendre ce livre que pour ce qu'il est, & de s'en servir avec précaution. Ce n'est pas un Ouvrage sistématique. Les limites des Belles-lettres n'y sont pas exactement tracées, toutes les Sciences y sont confondues, on n'y trouve presque point de définitions, & toutes celles qui s'y trouvent sont défectueuses, les Axiomes, les principes, les règles fondamentales qui en découlent, n'y sont pas marqués avec précision, les termes de l'art pas assez distinctement expliqués, la Théo-

Théologie, la Philosophie, la Morale & vingt autres disciplines, qui n'y appartiennent en rien, y sont melées aux belles lettres. Tout cela fait naitre une confusion très dangereuse dans l'Esprit de ceux qui se vouënt aux études. On doit donc envisager cet ouvrage singulier, moins comme un traité dogmatique des belles Lettres, que comme une compilation ingénieuse des plus beaux exemples tirés des meilleurs Auteurs, faite avec gout, & ornée des graces du stile.

CHAPITRE DEUXIEME.

LA GRAMMAIRE.

§. I.

En traitant dans ce second livre des Beaux-Arts, & parmi ceux-ci de l'Eloquence & de la Poësie, il nous paroit naturel de commencer par la Grammaire & la Rhétorique, qui ne forment à la verité que des sciences de mémoire & de raisonnement, mais qui servent de guides pour nous conduire dans la carrière du bel-esprit, & qui nous introduisent au sanctuaire du génie. Notre dessein n'est pas de remonter jusqu'au faîte de la Tour de Babel pour y chercher l'Origine des langues. Il ne reste de cette fameuse Epoque, ni monument, ni trace, ni vestige

parmi

parmi les hommes d'aujourd'hui, & encore moins quelque ombre de Grammaire des Langues qui se confondirent alors, ou de celle qui en résulta. En tout cas nous abandonnons cette recherche aux savans antiquaires, & comme elle ne seroit d'ailleurs d'aucune utilité pour notre but, nous nous contenterons de faire ici quelques raisonnemens puisés dans les simples lumières de la raison.

§. II. Tout Etre doué par le créateur d'une faculté quelconque nait avec le désir (qu'on nomme *instinct*) de mettre cette faculté en usage. C'est ainsi que l'oiseau vole, que la biche court, que le poisson nage, dès qu'il sont en état de le faire. Les premiers hommes ont sans doute articulé pour s'entredemander leurs besoins, parce qu'ils en trouvoient la faculté en eux, mais ils n'ont veritablement parlé, ils n'ont formé aucun langage, qu'après qu'ils sont convenus, tacitement & par l'habitude, que tels ou tels sons, soit simples, soit composés, signifieroient telles ou telles choses. A mesure que les connoissances & les besoins se sont multipliés parmi les humains, ces sons, ces mots & ces paroles destinés à désigner les choses, se sont multipliés aussi. On a commencé par lier des idées ensemble, à arranger ces idées, & à les rendre sensibles aux autres par le moyen d'un langage formel, & enfin on a trouvé moyen de peindre ces idées, & de les tracer aux yeux. De là est né l'usage de la parole & de l'Ecriture. Tout cela s'est perfectionné peu à peu, & se perfectionne encore tous les jours. Mais comme les hommes se sont bientôt dispersés sur la surface de la terre, sans avoir beaucoup de communication entre eux, surtout dans les premiers ages du monde, & qu'ils en etoient même empe-

chés

chés par les deserts & les fleuves qui les separoient, la signification des sons devint arbitraire chez les divers peuples, & à mesure que les connoissances & les besoins augmentoient chez une Nation en particulier, elle inventoit des mots nouveaux pour les exprimer. Voilà l'origine naturelle de la diversité des Langues, & il étoit physiquement & moralement impossible que la chose pût arriver autrement.

§. III. Notre dessein n'est pas non plus de faire ici des recherches sur l'Organe de la voix, & sur la manière dont se forment dans notre gozier ou sur nos levres les sons, les mots & la parole. Nous abandonnons cet examen aux Physiciens & aux Anatomistes. Il nous suffit de savoir que nous avons la faculté de parler & d'ecrire, qu'il y a dans le monde des langues fixes, déterminées, asservies à des principes & à des règles, & que la connoissance de ces principes & de ces règles forme aujourd'hui une Science particulière, qu'on nomme l'Art de la Grammaire, dont nous allons traiter en ce lieu. Nous ne faisons qu'indiquer simplement ici qu'on distingue les langues en *mortes* & *vivantes*. Les premières sont celles que parloient de certains Peuples anciens qui n'existent plus en même Corps de Nation; Et comme les Elemens des Sciences nous sont venus de ces mêmes peuples qui les cultivoient avec leurs langues, on les appelle aussi *Langues savantes*, tandis que celles dont les Nations modernes, font usage dans le commerce ordinaire de la vie sont nommées *Langues vulgaires*. On sent bien que ces premières ne souffrent plus d'altération, mais que les dernières sont sujettes à des changemens continuels. Nous développerons cette matière plus amplement

ment au chapitre de la *Philologie* qui trouvera ſa place dans le troiſième livre, parmi les ſciences qui occupent la mémoire.

§. IV. La Grammaire n'eſt pas, comme la plupart des Auteurs la définiſſent, *l'Art de bien parler*, ce qui appartient plutôt à la Rhétorique, mais *l'Art de parler & d'écrire* CORRECTEMENT *une langue*. Elle ſe diviſe en trois Parties. La première enſeigne la bonne prononciation & l'ortographe correcte. La ſeconde traite de la Nature des mots, & la troiſième donne des règles pour bien arranger les mots, ce qu'on nomme la *Syntaxe*, qui guide la conſtruction. Pour exprimer ſes penſées, l'homme ſe ſert ou de la voix, ou de l'ecriture, ou du geſte. Dans le premier de ces cas, il employe des ſons articulés, qu'on nomme des *mots* & des *paroles*, dans le ſecond des figures tracées qui les déſignent, & dans le troiſième toutes ſortes de ſignes & de mouvemens du corps & de ſes membres, pour exprimer un mot ou une penſée, comme pour dire *oui*, une inclination de tête, pour dire *non*, un ſecouement de tête, & enfin tous les geſtes que l'Art des pantomines a inventés. Les mots ſont compoſés de lettres & ſyllabes. Dans l'alphabeth françois il y a 24. Lettres qui ſe diviſent en voyelles & en conſonnes. *La Voyelle* eſt une lettre qui forme un ſon d'elle même ſans l'aide d'une autre lettre, comme a, e, i, o, u. *La Conſonne* eſt une lettre qui ne peut être prononcée qu'avec quelque voyelle, comme b, c, d, x, z, &c. Une *Diphtongue* eſt un aſſemblage de deux ou de trois voyelles, qui ſe prononcent en une ſeule ſyllabe, & qui expriment un ſon double. Une *Syllabe* eſt un ſon qui ſe fait entendre en un ſeul inſtant, & qui, ou ne peut pas, ou ne doit

pas,

pas, ſe partager. On appelle *Mono-Syllabe* un mot, qui n'eſt compoſé que d'une ſeule ſyllabe.

§. V. Parmi les diſtinctions que la Grammaire fait entre les voyelles, & qui ne ſont pas les mêmes dans toutes les langues, parce que la prononciation varie ſi fort, la plus rémarquable eſt celle des *longues* & des *breves*, par la raiſon qu'elle influë ſur le diſcours ordinaire, ſur l'eloquence & ſur la poëſie. On nomme ainſi, quoiqu'abuſivement à l'egard des langues modernes, des voyelles ſur lesquelles on appuie plus ou moins en les prononçant; elles rendent toujours longues ou brèves les ſyllabes où elles ſe trouvent (*). L'uſage & l'exemple des perſonnes qui parlent purement, forment la ſeule règle pour les déterminer. La Grammaire enſeigne dans chaque langue à bien prononcer ces voyelles, ces conſonnes, ces ſyllabes, & ces mots compoſés de ſyllabes. Mais comme la Grammaire eſt écrite & ne parle qu'aux yeux, & que la prononciation frappe l'oreille, il faut pour bien apprendre à prononcer, ou vivre avec des nationaux, ou prendre un bon Maître de langue. La prononciation eſt presque la ſeule choſe qu'un eſprit fait & raiſonnable puiſſe apprendre d'un Maître. Tout le reſte eſt enſeigné dans les bonnes Grammaires, & l'écolier intelligent peut l'y trouver auſſi bien que ſon inſtructeur, & ſouvent mieux.

§. VI. On nomme *Parties du diſcours* ou *Parties de l'oraiſon*, l'aſſemblage de tous les mots reçus dans une langue pour exprimer nos penſées. Dans la langue Françoiſe on compte neuf ſortes de

(*) Voyez ſur cet objet nos idées au Chapitre de la Poëſie.

de mots differens par leur nature, qui ſont 1. Le *Nom*, 2. l'*Article*, 3. Le *Pronom*, 4. Le *Verbe*, 5. Le *Participe*, 6. l'*Adverbe*, 7. La *Prépoſition*, 8. La *Conjonction*, & 9. l'*Interjection*. Mais avant que d'entrer dans le détail de ces parties du diſcours, il eſt néceſſaire de s'inſtruire de ce qu'on entend par le *Genre*, le *Nombre* & le *Cas*. Le Genre eſt une manière de diſtinguer par l'expreſſion le ſexe, & en general tout ce qui eſt mâle ou femelle. Dans la lanque françoiſe nous n'avons que ces deux genres, dont le prémier eſt nommé Maſculin, & ſe déſigne par l'Article *le* ou *un*, & le ſecond appellé féminin eſt déſigné par *la* ou *une*. Dans les autres Langues on compte encore le genre Neutre, le genre commun, le genre général &c. Le nombre eſt une manière d'exprimer *l'unité* ou la *pluralité* dans les choſes. Il y en a deux par conſéquent, qu'on nomme le *ſingulier* & le *pluriel*. Le Cas eſt une manière d'exprimer les divers rapports que les choſes ont les unes aux autres. Il y en a ſix dans chaque genre, le *Nominatif*, le *Génitif*, le *Datif*, l'*Accuſatif*, le *Vocatif* & l'*Ablatif*.

§. VII. Le *Nom* eſt un mot dont on ſe ſert pour exciter dans l'ame d'autrui l'idée d'un être. Il eſt nommé *Subſtantif*, quand il exprime la Subſtance d'un être tout ſimplement & ſans aucune attention à ſes qualités; & *Adjectif* quand il exprime le Mode ou les proprietés d'un être. Gomme quand on dit *Dieu*, & *grand Dieu*. Les noms ſubſtantifs ſe partagent encore en noms *appellatifs* & en noms *propres*. Les prémiers ſont applicables aux individus d'une claſſe, d'un genre, ou d'une eſpèce d'êtres, comme *Ange*, *Homme*, *Femme*, *Cheval*, *Maiſon*. On y peut joindre l'article & le pronom,

pour en déterminer le genre, le nombre & le cas. Les ſeconds expriment des idées qui ne nous repréſentent qu'un objet unique auquel ils ſont propres, comme Ciceron, Bucephale, Rome. Le nom adjectif donne l'idée d'une manière d'exiſter, d'un mode, d'un attribut, d'une qualité, & il demande d'être appliqué à quelque objet qui en eſt revetu; comme grand, beau, laid &c. Il y a dans ces adjectifs des degrés de comparaiſon, ſelon que l'objet poſſede les qualités qu'on lui attribuë en un degré plus ou moins éminent, & on les nomme le *Poſitif*, qui fournit une idée ſimple, le *Comparatif* qui déſigne une qualité comparée à une autre de meme nature, & le *Superlatif* qui donne l'idée d'un degré ſuprême qui eſt au deſſus de la comparaiſon.

§. VIII. *L'Article* eſt un mot qui ſe met avant les noms, pour faire connoître l'etenduë, le genre, le nombre, & le cas ſelon leſquels l'objet déſigné par ce nom doit être pris. L'article eſt ou *défini*, ou *indéfini*, ou *partitif*, comme *le* & *la*, *un* & *une*, *du* & *de la*. *Les Pronoms* ſont des mots qui tiennent ordinairement la place du nom. On en compte ſept eſpèces, qu'on nomme *perſonnels*, *conjonctifs*, *poſſeſſifs*, *démonſtratifs*, *rélatifs*, *abſolus*, & *indéfinis*; comme moi, toi, nous, vous, me, te, ma, ta, ſa, leur, mien, tien, ce, cette, celui, celle, qui, que, quoi, quelle, lequel, à qui, à quoi, à quelle, quiconque, quelqu'un, un quelqu'un, chacun, tout, &c. &c.

§. IX. *Les Verbes* en général ſont des mots qu'on employe pour exprimer ou des *actions*, ou des *paſſions*. Ils lient les objets avec leurs attributs, ils nient ou affirment; ils déterminent ou étendent, &c. Les Verbes qu'on nomme auxi-

liaires

liaires ſont *Etre* & *Avoir*, & ils ſont d'un uſage continuel & indiſpenſable, ſurtout dans la langue Françoiſe. On doit conſiderer dans les Verbes, qu'ils ſont ſuſceptibles de *Nombres*, de *Perſonnes*, de *Tems*, de *Modes* & de *Régime*; qu'ils ſont asſervis à des *Conjugaiſons*, qui retracent les differentes manières de terminer un verbe ſelon le nombre, la perſonne, le tems & le mode où il eſt, employé ; qu'il y a dans la langue Françoiſe, comme dans la Latine *quatre Conjugaiſons régulières*; mais que l'uſage ou l'abus, ou l'analogie du mot même, a fait que tous les Verbes ne ſuivent pas la formation des terminaiſons régulières, & ſont appellés pour cela *Verbes irréguliers*; que les Verbes ſont ou *actifs*, ou *paſſifs*, ou *neutres*, *perſonnels*, ou *imperſonnels*, &c.

§. X. *Le Participe* eſt un nom adjectif qui a quelques proprietés du Verbe, & qui eſt appellé ainſi parce qu'il participe de la nature du nom adjectif, & de la nature du Verbe. Il ſe joint à un ſubſtantif dont il exprime quelque qualité ou attribut, & il emprunte du verbe la ſignification, le régime, & la déſignation du tems. Le Participe eſt ou *actif*, ou *paſſif*, comme ayant, aimant, liſant, travaillant, aimé, eſtimé, frequenté, ſouſtrait, créé, ſurpriſe, entrepriſe &c.

§. XI. *L'Adverbe* eſt un mot qui ſert à modifier ou déterminer la ſignification d'un autre, ou qui en exprime quelque circonſtance, & qui préſente de lui-même une idée diſtincte, ſans être ſuſceptible de régime. Comme quand je dis, *j'aime l'étude*, ou *Dieu agit*, la ſignification des verbes aimer & agir eſt ſimple; mais quand j'ajoute j'aime *paſſionement* l'etude, ou Dieu agit *juſtement*, la ſignification en eſt modifiée par la

jonction des deux Adverbes, passionément, & justement. On les divise en sept especes principales, qui sont les Adverbes de *tems*, de *lieu* ou de situation, d'*ordre* ou de rang, de *quantité* ou de nombre, d'*affirmation*, de négation & de doute, de *comparaison*, de *qualité* ou de manière.

§. XII. *Les Prépositions* sont des mots destinés à marquer les differens rapports que les choses ont les unes aux autres, comme *dans la maison*, *avec le Roi*, *en tel endroit*, *vis-à-vis du chateau*, *à cause de la famine*, *à l'egard de la pension* &c. Dans toutes ces phrases les Prépositions dans, avec, en, vis-à-vis, à cause, à l'egard, y expriment les rapports des objets. Les mots se mettent ordinairement avant les mots qu'ils régissent, & ne peuvent pas s'employer sans régime, d'où ils sont appellés Prépositions. On les distingue en Prépositions de *lieu*, de *situatien*, d'*ordre*, de *tems*, du *terme*, de la *cause* &c. Elles régissent ou le génitif, ou l'ablatif, ou le datif, ou l'accusatif; au moins en François, langue dans laquelle nous écrivons cet ouvrage.

§. XIII. *Les Conjonctions* sont des mots indéclinables, qui expriment diverses operations de notre esprit, & qui servent à lier les membres ou parties du discours. On les distingue en les considerant ou par l'expression, ou par la signification. Par l'expression, elles sont tantôt simples, comme, *&* *aussi*, *ou*, *que* &c. & tantôt formées de plusieurs mots, comme, *afin que*, *à condition que*, *si ce n'est que*. Par la signification elles se subdivisent en quatorze espèces principales, savoir les Conjonctions *copulatives* ou d'assemblage, les *disjonctives* ou de division, les *adversatives* ou d'opposition, les *restrictives* ou *d'exception*, les *conditionel-*

tionelles, les *ſuſpenſives* ou dubitatives, les *conceſſives*, les *déclaratives*, les *comparatives* ou *d'égalité*, les *augmentatives* ou *diminutives*, les *cauſales* ou *cauſatives*, les *illatives* ou *concluſives*, celles de *tems* & *d'ordre*, & enfin celles de *tranſition*. La grammaire fournit ſur tout cela des définitions, des règles, & des exemples.

§. XIV. *Les Interjections* enfin ſont des mots dont on ſe ſert pour exprimer quelque mouvement de l'ame, comme la joïe, la douleur, la crainte, l'averſion, l'encouragement &c. Comme ah! bon! hélas! mon Dieu! ha! hé! fi! fi donc! ça! allons! courage! ho! hola! tout beau! paix! &c. On les diſtingue principalement par les differens tons de voix dont on les prononce.

§. XV. Voilà ce qui concerne la nature des mots dont tout diſcours eſt composé & qu'on nomme les parties de l'oraiſon. Les règles de detail pour l'emploi juſte de ces mots, & la manière de les décliner ou conjuguer doivent s'apprendre dans les Grammaires mêmes des differentes langues ſoit mortes, ſoit vivantes. *La Syntaxe* eſt la conſtruction ou l'arrangement de tous les mots en général qui forment les parties de l'oraiſon, & de chaque eſpèce ou genre en particulier, ſuivant les règles de la Grammaire. Mais il eſt impoſſible de donner ici les moindres préceptes à cet égard, parce que la nature differente des langues, les uſages divers, & cent autres conſiderations empechent de preſcrire des règles générales à cet égard. Les parties de l'oraiſon ne ſont pas même égales dans toutes les langues. La Latine par exemple, n'en compte que huit, n'ayant pas l'article. Cependant il y a quelques règles univer-

ſelles qu'on peut ſimplement indiquer; telles ſont, que le nom adjectif doit s'accorder avec ſon ſubſtantif en genre, nombre & cas; que tous les verbes doivent être mis en nombre égal avec leur nominatif; quand un nom determine un autre nom, le mot déterminant doit être placé au genitif, ou à l'ablatif; que tout nominatif doit être lié avec un verbe ou exprimé ou omis; qu'au contraire chaque verbe doit être rélatif à quelque nominatif exprimé ou ſous entendu; que tout nom adjectif doit ſe rapporter à quelque ſubſtantif, parce qu'il ne ſauroit y avoir d'attribut ſans ſubſtance; que tout génitif dépend d'un autre mot qu'il détermine, & ainſi du reſte; mais comme on vient de le dire, les règles plus particulières dependent presque toujours des Uſages reçus dans chaque langue.

§. XVI. Il en eſt de même de l'orthographe, ou de la manière d'ecrire correctement. Elle eſt non ſeulement par ſa nature même tres differente dans toutes les langues poſſibles; elle dépend ſi fort de la prononciation, qui varie à l'infini; elle eſt fondée ſi eſſentiellement dans chaque langue en particulier ſur l'uſage reçû, ſur l'exemple des meilleurs ecrivains, ſur le caprice des auteùrs célebres, ſur des anciennes coûtumes & de vieux préjugés, & ſur des changemens continuels qui ſurviennent dans les langues vivantes, que je défie qu'on puiſſe donner des règles fixes, fondées ſur des principes, & permanentes pour l'orthographe d'aucune langue vivante quelconque. Tout ce qu'on trouve là deſſus dans les Grammaires, dans les traités particuliers ſur cette matière, dans des Dictionnaires orthographiques, ſont ou des principes trop généraux, ou des principes arbitraires,

ou des pétitions de principes, ou des décisions sans authorité, qui ne sont jamais bien exactement suivies, & contre lesquelles d'autres savans se montrent rebelles. Je ne connois pas dans la langue Françoise deux auteurs célébres qui suivent exactement, précisement & dans tous les cas de détail la même orthographe. Cependant dans quelque langue qu'on veuille écrire, il en faut savoir les règles générales, & il seroit honteux d'y faire des fautes impardonnables aux ecoliers. Ecrire sans aucune orthographe, c'est ne pas écrire du tout; c'est une marque certaine qu'on ignore l'ethimologie, le vrai sens, la force & la valeur de l'expression dont on se sert, & qu'on l'employe au hazard, c'est enfin une preuve évidente que l'ecrivain est sans étude.

§. XVII. Nous finirons cette esquisse par quelques courtes remarques sur les vices contre la netteté du stile en général, ce qui nous servira en même tems de préparation au chapitre suivant, qui traite de la Rhétorique ou de l'art de *bien parler*. Le premier de ces vices est l'emploi de *Termes barbares*, qui sont si vieux, ou si nouveaux, ou si étrangers, qu'ils ne peuvent être entendus que de peu de personnes. Le second est le *Galimatias* ou l'embarras & la confusion de paroles, placées sans ordre & sans jugement. Le troisième, ce sont les *Equivoques*, qui font un double sens, & rendent le discours obscur. Le quatrième, ce sont les longues & fréquentes *parenthèses*, qui coupent le fil du discours & en suspendent le sens. Le cinquième, c'est le *mauvais arrangement des mots*; Le sixième, ce sont les *longues périodes*, qui rendent le discours obscur & entortillé, & qui obligent à avoir trop d'idées présentes à l'esprit toutes à la fois. Le

ſeptième c'eſt les *barbarismes* & les *ſolécismes* ou les fautes directes contre les uſages de la langue, & les règles de la Grammaire. Le huitième, c'eſt le *Phébus*, qui conſiſte en de grandes expreſſions guindées & ampoulées qui n'ont qu'un faux éclat. Le neuvième, c'eſt l'uſage trop fréquent des *métaphores* & des *allégories outrées*, vice dans lequel on tombe aujourd'hui trop ſouvent en les prennant pour des beautés.

CHAPITRE TROISIEME.

LA RHÉTORIQUE.

§. I.

Dans tous les arts libéraux, comme dans tous les arts ſimplement utiles, & dans toutes les ſciences les plus ſublimes, il y a un *Méchanisme* qui doit neceſſairement préceder l'application, & les operations du génie. Ce méchanisme a ſes *termes techniques*, ſes dénominations, ſes mots & ſes phraſes particulières, que l'uſage a conſacrés à chaque art, pour aider à la clarté & à la brieveté de l'expreſſion, pour rendre chaque idée plus diſtincte, & pour éviter tant qu'il eſt poſſible l'équivoque. C'eſt ce qui fait dire en proverbe que *chaque ſcience a ſon jargon.* Ceux qui veulent marcher à pas ſurs dans ces carières, ou qui aſpirent à y exceller, ne peuvent s'empecher d'apprendre

ce méchanisme & sa terminologie; mais lorsqu'il leur est entièrement familier, ils doivent prendre autant de soin à l'eviter, à l'oublier même, qu'il leur en a couté pour l'apprendre; vû que rien n'est si dégoutant que de voir percer dans la pratique des beaux arts les traces de leur pédantisme. L'eloquence & la Poësie ont ces mêmes ronces, ces mêmes épines en commun avec les autres arts. Les muses avant que d'introduire leurs eleves dans le sanctuaire brillant de leurs arts, les y conduisent par un parvis peu orné & peu attrayant. La Grammaire & la Rhétorique simple sont des sciences sêches & steriles en elles-mêmes, qui occupent beaucoup la mémoire, peu l'esprit, & presque en rien le génie, mais qui le *préparent* à agir. & à agir sans s'égarer. Nous sentons donc parfaitement tout ce que l'analyse que nous allons faire ici de l'art méchanique de l'orateur a de pédantesque & de rébutant; mais nous sommes contraints malgré nous, de nous engager dans cette pénible carrière, persuadés que nos lecteurs après en avoir atteint le bout, conviendront avec nous, que souvent tout ce qui paroit frivole ne l'est point, & que, comme tout ce qui luit n'est pas or, de même tout ce qui est or, ne luit pas toujours.

§. II. L'Orateur cherche à exprimer ses pensées avec clarté & avec agrément. Pour parvenir à ce but il à besoin de faire provision d'une grande abondance de mots & de paroles, non pour en faire une profusion dégoutante, & tomber dans les paralogismes, dans la prolixité, ce qui est le plus insigne défaut du stile, comme la précision & la concision en sont le plus grand mérite, mais pour en faire un choix judicieux. Or, pour faire ce

choix il eſt néceſſaire de connoitre non ſeulement une quantité de mots, mais auſſi leur juſte valeur, parce qu'à la rigueur, il n'y a jamais des ſynonymes parfaits, & c'eſt ce qu'on appelle bien ſavoir ſa langue, (c'eſt-à-dire la langue dans laquelle on veut parler ou écrire,) & ſa critique.

§. III. Secondement il y a un art à lier ces mots & ces paroles avec *ordre* & avec *grace*. En-vain les penſées les plus juſtes, les plus lumineuſes, les plus brillantes naitront-elles dans l'eſprit de l'orateur, s'il ne ſait la manière de les exprimer régulièrement, jamais il n'obtiendra les ſuffrages, & encore moins l'admiration de ſon auditoire. La Rhétorique ſimple (& qu'on pourroit nommer méchanique) enſeigne donc les règles qui facilitent l'eſprit, 1) pour ſe procurer une abondance d'expreſſions; 2) pour en connoitre la valeur; 3) pour en faire un choix judicieux & 4) pour les lier régulièrement enſemble. La Grammaire, comme nous venons de le voir au chapitre précedent, apprend à s'exprimer correctement. Dès que l'orateur s'eſt muni de ces deux guides, (la Grammaire & la Rhétorique) il peut donner pleine carrière à ſon génie, & s'avanturer dans le vaſte champ de l'Eloquence.

§. IV. La Rhétorique, priſe en ce ſens, a donc quatre objets principaux, qui forment autant de parties de ſon art, ſavoir

1. L'Abondance des mots, leur valeur, & leur choix.
2. La Connexion des mots, ou les périodes.
3. La Connexion des Periodes, ou les Chries.
4. La Connexion des Chries ou le Diſcours complet.

Nous

Nous allons déveloper ces objets dans leur ordre naturel. Tout homme qui parle & écrit a besoin de ces règles & de cette espèce de Rhétorique, pour bien parler & bien écrire. Mais tout homme n'est point appellé à monter à la tribune aux harangues, en chaire, ou à d'autres théatres publics, pour y plaider, pour y émouvoir les passions, pour ravir l'ame, pour eblouïr l'esprit, pour être en un mot *éloquent*. C'est là la partie la plus sublime de la Rhétorique, ou pour mieux dire un art particulier, qui est désigné par le mot d'*Eloquence*, un art dont Démosthène, Aristote, Quintilien, Ciceron, Bossuet &c. ont été les maîtres & les modèles, un art enfin dont nous allons tracer les premières règles au chapitre suivant.

§. V. En parlant ici de l'abondance des mots, on entend moins un grand amas, qu'on en recüeille dans un dictionnaire, & qu'on conserve dans le magazin de la mémoire, qu'une quantité d'expressions pour rendre toutes les idées possibles. Cette espèce d'abondance s'obtient 1. par *l'adjection* ou la jonction & 2. par *la variation*. L'adjection est quand on ajoute des mots, ou même des propositions entières à d'autres mots ou d'autres propositions. Les mots qui peuvent être joints à d'autres sont ou des *adjectifs*, ou des *substantifs*, ou des *adverbes*, ou des *verbes*, ou des *synonimes*. Outre ce que la Grammaire nous enseigne là-dessus à l'egard de la correction, la Rhétorique nous avertit que ces *epithètes* doivent être *justes*, c'est-à-dire convenables à l'idée du mot primitif auquel elles sont jointes, & qu'on ne sauroit dire, *une pâle statuë*, le ciel *bleu* nous refuse la pluie &c. & en général elle nous défend l'usage trop frequent

des

des epithêtes même les plus justes, parce que leur abus refroidit le discours. Elle nous apprend encore, que dans l'emploi des synonimes les derniers doivent toujours être les plus forts & les plus énergiques; que les adjectis doivent toujours être necessaires, exprimer quelque proprieté essentielle de l'objet, & ainsi du reste. Pour amplifier donc une proposition & la rendre plus lumineuse ou plus persuasive, on se sert de l'adjection de plusieurs parties de l'oraison, & quelquefois même de toutes; enfin on y ajoute d'autres propositions entières qui eclaircissent ou le sujet même, ou la proprieté du sujet (*subjectum & prædicatum*) ou la connexion. C'est ici que la Rhétorique fournit des instructions sur les *périphrases* & les *allusions*, sur les *chefs topiques* & lieux communs renfermés dans ce petit vers: *quis*, *quid*, *ubi*, *quibus*, *auxiliis*, *cur*, *quomodo*, *quando?* qu'elle apprend à amplifier par les similitudes, le contraire, l'exemple, le temoignage, la loüange, le blâme &c.

§. VI. *La Variation* est ou *grammaticale*, ou *rhétorique*, ou *logique*. La grammaticale est celle où l'on change les parties du discours, comme par exemple l'infinitif d'un verbe en substantif, & ainsi du reste. La Rhétoricienne se fait par les *tropes* & les *figures*. Les TROPES changent en quelque manière la signification naturelle des mots. Il y en a quatre principaux qu'on nomme *metaphore*, *métonymie*, *synecdoche* & *ironie*. La metaphore emploïe des mots qui renferment une comparaison, & *l'allégorie* continuë, étend, amplifie cet comparaison. La metonymie est de quatre espèces differentes, a) *causa pro effectu*, lorsqu'on prend la cause pour l'effet b) *effectus pro causa*, ou l'effet pour la cause, c) *subjectum*

pro adjuncto, l'objet principal pour une qualité de l'objet, & *d'adjectum pro subjecto*, une proprieté ou qualité pour l'objet même. On peut encore rapporter à la métonymie ce que les rheteurs nomment e) *metalepsis*, lorsqu'on prend l'antecedent pour ce qui en est une consequence, ou la consequence pour ce qui précede; &c. f) *hypallage* lorsqu'on transpose l'objet avec la qualité de l'objet; comme, le monde ne respire que spectacles, au lieu de dire, les spectacles sont remplis de monde. La *synecdoche* prend tantôt une chose entière pour sa partie, & tantôt une partie pour la chose entière. L'*héterose*, l'*hyperbole* ou l'exageration & l'*antonomasie*, sont des espèces qui appartiennent à ce genre. L'*ironie* enfin, se sert de mots qui signifient précisement le contraire de ce qu'on entend.

§. VII. LES FIGURES sont des tours d'expression qui representent une pensée ou plus vivement, ou plus agréablement que la manière ordinaire de l'exprimer. Elles sont de deux espèces; les unes qu'on nomme *de diction*, qui renferment ou un manque, ou une superfluïté, ou une répetition de mots équivalens, & qui sont presque toujours vicieuses. Les autres, qu'on appelle *sententieuses* (*sententiæ*) qui sont ou *probatoires*, ou *amplificatoires*, ou *affectueuses*, & qui peuvent être envisagées comme utiles ou agréables. Commençons par les figures de diction, & cherchons du moins à les faire connoître par leurs noms. C'est ici qu'il faut se familiariser avec les termes assez rebutans de l'art, & apprendre qu'*ellipse* signifie l'omission d'un ou de plusieurs mots; *asyndeton* l'omission de la copule *&*; *pléonasme* les mots superflus, *polysyndeton* l'abus de la copule *&*; *synonymia* l'assemblage

blage de phrases équivalentes, *antanaclase* un mot repeté deux ou plusieurs fois, mais pris en sens divers; *ploce* un mot repeté dans un autre sens, mais dans la même phrase; *anaphore* un même mot repeté au commencement de plusieurs periodes ou phrases consécutives; *epiphore* ou *epistrophe* un même mot repeté à la fin; *symploce* la repetition d'un mot au commencement & à la fin d'une phrase; *epanalepsis* la répétition d'une même phrase au commencement, & à la fin d'un même période; *anadiplosis* quand un mot, qui a terminé une période, récommence le suivant; *epanode* quand deux ou plusieurs mots sont employés alternativement dans un ordre renversé; *epizeuxis*, la répetition immediate de deux mots; *climax* ou gradation, lorsque le mot repeté lie la phrase avec la suivante; *polyptoton* lors que lè même mot est repeté à divers usages & en diverses terminaisons. *paronomasie* l'emploi de divers mots qui ont la même terminaison; *parechesis* l'emploi de mots qui ont des syllabes dont les sons sont égaux; *homæoteleuton*, quand on place à la fin de chaque phrase des mots qui riment; *homæophoton*, quand on finit les phrases par des mots employés au même *cas* ou au même tems; *paregmenon* enfin, quand on joint des mots dont l'origine & l'ethymologie est la même.

§. VIII. A l'égard des *figures sententieuses*, les PROBATOIRES sont, *l'occupation* ou *prolepsie*, lorsqu'on prévient les objections en les réfutant; la *subjection*, quand on réfute plusieurs objections à la fois; la *communication*, lorsqu'on consulte pour ainsi dire son auditoire, & qu'on suppose qu'il est de notre avis; la *confession*, quand on accorde tout à son adversaire sans se nuire par là; la *concession*, quand

quand on accorde une partie, en se reservant le meilleur argument. Les principales figures AMPLIFICATOIRES sont nommées *gnome* ou *sentence*, quand on employe une sentence générale, un proverbe commun; *noëma*, quand on applique ce dicton à quelcun; *chria* quand on rapporte avec un pareil dicton le nom de son auteur; *distribution*, quand on divise un tout en parties, ou un genre en espèces; *ætiologie*, quand on ajoute à une proposition une raison veritable; *color* ou couleur quand on employe une raison plausible; *description* ou *Hypotyposis*, quand on peint un objet avec des couleurs vives & naturelles; *imago* ou *icon*, quand à l'aide des particules de similitude on fait une courte comparaison; *paradigma*, quand on cite un exemple; *comparatio* ou *similitude*, quand on rapporte une comparaison par une *protase* & *apodose*; *collation* lorsqu'on présente deux objets pour en faire connoitre la conformité ou la difference d'autant plus sensiblement; *dissimilitude*, quand on rapporte la dissemblance de deux choses; *paradiastole*, quand on distingue deux objets qui sont communement confondus; *antimétabole*, quand on produit un sens different par la transposition des mots; *antbiteton*, quand on joint des contraires; *oximeron*, quand on pose un fait ou le nie avec sagacité; *digression*, quand on quite de vuë l'objet principal pour parler d'objets accessoires, qui y sont relatifs; *transition*, quand on passe d'une matière à une autre; *rejection*, quand on renvoïe un objet à un autre lieu; *révocatio*, quand après une courte digression, on reprend le fil de sa matière; *epiphonema*, quand on termine le discours par une sentence énergique; *auxesis*, quand on exagère trop une chose; *tapinosis*, quand on feint de

de ne pas vouloir dire une chose, & qu'on la dit pourtant; *incrementum*, quand on parle par gradation; *périphrase*, quand on propose un objet avec beaucoup de paroles, qu'on auroit pû dire en peu. Enfin voici quelles sont les principales figures AFFECTUEUSES: *l'exclamation*, quand on s'écrie sur quelque objet; *l'interrogation*, lorsqu'on propose une chose par manière de question; *dubitatio*, quand on doute ou semble douter sur ce qu'on doit dire; *correction*, quand on révoque ce qu'on a dit, pour substituer quelque autre chose à la place; *reticentia*, quand on interrompt le discours; *sermocinatio*, lorsqu'on fait parler quelqu'un; *prosopopée*, lorsqu'on fait parler quelque chose qui n'est pas homme, quelque objet inanimé &c. *apostrophe*, lorsqu'on addresse le discours à quelcun qui n'est pas présent; *pæanisme*, quand on excite à la joïe, à la gaïeté; *parrhesie*, quand on a quelque chose de desagreable à dire, & qu'on dore la pilulle en y ajoutant quelque chose d'agréable; *obsecratio*, lorsqu'on prie, supplie, implore, conjure; *admiratio*, quand on admire; *votum*, quand on souhaite, quand on fait des voeux; *execratio*, lorsqu'on fait des imprécations; *sarcasme*, quand on se raille, de morts, de mourans ou d'infortunés; *dyasyrme*, quand on se mocque d'un autre objet quelconque, quand on *persiffle* quelque chose; *asteïsme*, quand on badine agréablement; *charientisme*, quand on répond avec politesse, douceur, & amœnité à quelque propos dur ou grossier; *mimesis*, lorsqu'on répete les paroles d'un autre, d'un ton mocqueur. Et voilà quels sont les tropes & les figures.

§. IX. Il nous reste à parler de la *variation logique*.

gique. Elle ſe fait par les *lieux topiques* ou *communs*. Ces lieux topiques ſont:

1. La dénomination (*locus notationis*)
2. La définition & la deſcription.
3. Le genre & l'eſpèce.
4. Le tout & les parties.
5. Les cauſes, comme l'efficiente, la finale, la materielle & la formelle.
6. Les effets.
7. Les acceſſoires & les circonſtances.
8. Les comparables.
9. Les oppoſés.
10. Les exemples & les temoignages.

§. X. La Dénomination (*notatio*) conſidère le nom d'un objet, ſavoir *l'etymologie* ou la *dérivation* du mot, c'eſt-à-dire d'où il tire ſon origine; *l'homonymie* ou *l'æquivocation*, quand un mot a differentes ſignifications; la *ſynonimie* quand une choſe eſt exprimée par des noms divers; *l'annagrame*, ou le ſens formé par la transpoſition de lettres. La définition & la deſcription qui expriment la nature & les proprietés d'une choſe, la première d'une manière plus preciſe, la ſeconde d'une manière plus detaillée. Le genre exprime une idée vaſte qui comprend des eſpèces. L'eſpèce exprime l'idée plus étroite d'une choſe ſoumiſe à un genre. Le tout déſigne un objet entier ſuſceptible de diviſion. La partie eſt une portion du tout. La cauſe efficiente eſt celle dont dérive quelque choſe: elle eſt ou *principale*, c a. d. la vraïe origine d'une choſe, ou *inſtrumentale* c. a. d. le moyen par lequel elle a été operée, ou *phyſique*

c. a. d. dont une chofe nait immediatement, ou *morale* c. a. d. dont une chofe refulte accidentellement ou qui y donne lieu. La caufe finale eft le but, l'objet pour lequel une chofe fe fait. La caufe materielle eft fondée dans la nature, & dans l'essence de la chofe même. La caufe formelle eft fondée dans les attributs, les qualités & proprietés effentielles d'une chofe. Les effets font des fuites néceffaires qui refultent de la caufe efficiente. Les acceffoires font des chofes qui appartiennent à un objet, ou proprement ou accidentellement. Les circonftances font des fituations qui accompagnent une chofe, & elles fe partagent en *hiftoriques* & *morales*. Les comparables font des objets qui ont des rapports, de la reffemblance, & on les diftingue en *femblables*, en *diffemblables*, & en *emblématiques*. Les oppofés font des chofes qui font d'une nature, & qui ont des proprietés directement contraires entre elles. Les exemples confiftent dans le récit d'evenemens paralelles, ou dans le rapport de chofes femblables ou équivalentes. Les témoignages ne font que l'affertion d'une bouche ou d'une plume digne de foi. Et voilà ce qu'on entend par les lieux topiques ou communs, d'où l'orateur tire fes argumens & forme fon raifonnement.

§. XI. Nous venons à la feconde partie de la Rhétorique, qui confifte dans la connexion des mots & des phrafes, ou dans les *périodes*. & c'eft ici que nous avons à confiderer deux objets principaux qui font *l'adjection* ou la fonction & la *ponctuation*. (v. §. IV.) On entend par Periode une partie peu étendue du difcours; mais dont tous les membres forment un fens parfait. La periode eft ou *fimple* ou *compofée*, & il eft néceffaire d'en favoir

la *compoſition*, la *dilatation* ou la manière de l'étendre, & la *contraction* ou la manière de la reſſerrer. La *periode ſimple* ne conſiſte que dans une propoſition logique dont on amplifie le ſujet & les attributs par toutes ſortes d'adjections. Ces adjections ſont ou *verbales* ou *réelles*. On a déja parlé de l'adjection ou jonction verbale au §. V. les adjections réelles ſont tirées des lieux topiques ou communs, dont traite le §. IX. *La période compoſée* eſt quand on ajoute, a) au ſujet d'autres *prædicats* ou b) des prédicats contraires, ou bien c) au prédicat d'autres ſujets ou d) des ſujets contraires, ou bien encore e) à la propoſition entière des etiologies ou occaſions, ou f) des amplifications convenables. Dans les quatre premiers cas une periode ainſi compoſée eſt appellée ou *conceſſive*, ou *adverſative* ou *excluſive*. Dans le cinquième cas une periode ainſi compoſée par l'adjection des etiologies, eſt nommée ou *conditionelle*, ou *conſécutive*, ou *cauſale*, ou *explanative*. Dans le ſixième & dernier cas, une periode ainſi compoſée par l'adjection des amplifications, eſt déſignée par le ſeul mot de *comparative*, & contient une propoſition à laquelle eſt jointe une comparaiſon, avec l'expoſition de la choſe à laquelle elle eſt comparée, l'alluſion, l'exemple, le témoignage &c. le tout lié par les mots de *comme*, *ainſi que*, *de même que* &c. &c.

§. XII. La ponctuation enſeigne 1. Les diſtinctions uſitées dans les périodes du diſcours ecrit & 2. La manière d'employer ces diſtinctions. Les ſignes de ces diſtinctions ſont,

1. . Le point (*punctum*).
2. , La virgule (*comma*).

3. : Les deux points (*colon*).
4. ; Le demi colon (*ſemicolon*).
5. ? Le ſigne ou point d'interrogation (*ſignum interrogationis*).
6. ! Le ſigne ou point d'exclamation (*ſignum exclamationis*).
7. ( ) La parenthèſe (*parentheſis*). On pourroit y ajouter encor
8. .. Les deux points qu'on met ſur l'ï, pour marquer qu'il doit être prononcé ſeparément, & non en diphtongue.

La Rhétorique marque ici avec préciſion tous les cas, où chacun de ces ſignes doit être employé, pour marquer la diviſion graduelle du diſcours. Elle enſeigne auſſi en quelles occaſions il convient de ſe ſervir de *lettres capitales*. L'uſage à cet égard n'eſt pas égal dans toutes les langues. Les Allemands par exemple marquent tous les noms ſubſtantifs par une lettre capitale au commencement du mot. La méthode qui proſcrit totalement l'uſage de ces grandes lettres, même pour les noms propres & après les points, eſt très vicieuſe, en ce qu'elle confond trop facilement les periodes, n'aide en rien à la mémoire locale (tandis que les lettres capitales ſervent à faire retrouver des paſſages avec facilité) fatigue la vuë, & fait d'une page imprimée un vrai cahos ſans ordre & ſans goût.

§. XIII. La Dilatation ou l'extenſion des periodes (v. §. II.) enſeigne à faire d'une ſeule periode pluſieurs. Cette extenſion s'opère en formant de la jonction du ſujet, du prédicat & de la propoſition entière, de nouvelles propoſitions & periodes; ce qui peut ſe pratiquer tant à l'egard des

des periodes ſimples, que dans les compoſées, ſoit en rapportant la formule du jugement (*formulam judicantem*) comme une période particulière, ſoit en tirant des jonctions du ſujet & des attributs de nouvelles propoſitions & en les reduiſant en autant de périodes. La contraction des périodes au contraire s'employe à faire de beaucoup de périodes une ou peu, & de les reduire en un petit nombre. Elle s'opère par un ſage retranchement du trop grand nombre de jonctions, tant du ſujet que des attributs ou predicats, ou lorsqu'on rejette les propoſitions acceſſoires, qui ne ſont pas eſſentielles, & qu'on extrait les propoſitions principales de chaque période, pour les fondre en peu de periodes, ou même en une ſeule. C'eſt par ces moyens, dont la Rhétorique fournit des règles de détail, qu'on reſſerre un diſcours trop étendû, qu'on obtient la conciſion, la force, l'énergie, & qu'on évite la dégoutante prolixité.

§. XIV. Nous voici parvenus à la troiſième partie de la Rhétorique, qui conſiſte dans la connexion de periodes, ou dans les *chries* & les *ſyllogiſmes oratoires* (v. §. IV.). Le ſyllogiſme oratoire ou de Rhétorique n'eſt au fond qu'un raiſonnement juſte, formé par une ſuite de periodes, liées les unes aux autres. Le ſyllogiſme même & ſes principes, ſont puiſés dans la logique, mais la méthode de le préſenter d'une manière claire & agréable, l'arrangement enfin, eſt ici l'objet de la Rhétorique. Un ſyllogiſme n'eſt qu'une protaſe & une ethiologie, propoſées par une conſéquence juſte, communement en trois propoſitions; comme par exemple,

Protaſe: Il ne faut pas rire à tout propos.

Ethiologie. Car le rire immoderé eſt une marque de folie.

Syllogisme. Majeure. Le rire immoderé eſt une marque de folie.

—— —— Mineure. Il faut éviter ce qui caracteriſe la folie.

Concluſion. Donc il ne faut par rire immoderement à tout propos.

Or, comme tout ſyllogisme a foncierement trois propoſitions, & qu'on ſait par l'arithmetique que chaque nombre qui renferme trois unités peut être tranſpoſé ſix fois, il s'enſuit qu'on peut auſſi changer ſix fois les trois propoſitions du ſyllogisme, & cela de la manière ſuivante.

1. En plaçant d'abord a) la majeure, b) la mineure, c) la concluſion.
2. —— —— —— a) la majeure, b) la concluſion, c) la mineure.
3. —— —— —— a) la mineure, b) la concluſion, c) la majeure.
4. —— —— —— a) la mineure, b) la majeure, c) la concluſion.
5. —— —— —— a) la concluſion, b) la majeure, c) la mineure.
6. —— —— —— a) la concluſion, b) la mineure, c) la majeure.

Il eſt neceſſaire de remarquer ici que dans le ſyllogisme oratoire chaque propoſition doit former une période ornée de tous ſes attributs ou adjections, & qu'on doit bien prendre garde aux rapports que les propoſitions ont entre elles, ſi l'une eſt antecedente & l'autre conſéquente, ſi l'une eſt la protaſe

tase & l'autre la raison &c. Il est facile alors de les lier ensemble par des particules de connexion, mais on doit éviter soigneusement de faire percer ici l'art à travers la nature, vû que rien n'est plus dégoutant qu'un stile affecté, où l'on decouvre sans cesse les traces des règles.

§. XV. Une *chrie* (mot grec que la Rhétorique a adopté) est une thése soutenuë par des *raisons* & des *amplifications*. Les rhéteurs divisent les chries en deux classes. Dans la première ils rangent les chries qu'ils nomment *aphtoniennes* & les chries *pratiques*; dans la seconde, les chries qu'ils appellent *regulières* (*ordinatas*) & les chries *inverses*. La chrie aphtonienne contient huit membres ou parties, a) l'eloge de l'auteur, b) la paraphrase, ou l'explication, c) la cause ou la raison, d) le contraire, e) les paraboles, f) la comparaison, g) l'exemple, h) le temoignage des anciens, i) un court epilogue, k) la conclusion. Elle est ou *verbale*, lorsqu'on raisonne sur les paroles d'un auteur, & qu'on les rapporte en suivant le fil des huit parties sus-dites; ou *active* quand on cite & examine par ces mêmes huit parties les actions, les gestes ou la contenance de quelcun; ou *mixte* lorsqu'on rapporte & examine les paroles & les actions d'une personne sur ces mêmes règles. Cette *chrie* est pédantesque, & vile esclave de règles; on ne doit s'y asservir que rarement. La chrie *pratique* est d'un bien plus grand usage; elle ne requiert que la protase & l'ethiologie, & pour allonger le discours, l'amplification & la conclusion. On peut employer dans la protase, ou ses propres pensées, ou celles d'autrui; dans l'ethiologie on peut tirer ses argumens de l'honnête, ou bien de l'indécent, de l'utile ou du pernicieux;

de l'agréable ou de l'incommode, du facile ou du malaisé, du néceſſaire ou de ce qu'il faut éviter &c. C'eſt ici que la Rhétorique donne quelques règles de détail pour les amplifications & les objets d'où l'on peut en tirer les idées. La concluſion ſe charge d'un double emploi. Ou elle récapitule la thèſe qui a été traitée, & quelquefois même les argumens; ou bien, elle tire des conſequences générales & particulières de tout le diſcours qui vient d'être prononcé.

§. XVI. On entend par une *chrie régulière*, (*chria ordinata*) celle qui ſuit l'ordre propoſé, en expoſant la protaſe, l'ethiologie, l'amplification & la concluſion, chacune dans ſon rang naturel; & par une *chrie inverſe* (*chria inverſa*) celle où cet ordre eſt un peu renverſé, & où l'on paſſe tantôt de l'etiologie, tantôt de l'occaſion, & tantôt de l'amplification à la théſe. Elle eſt de deux differens genres ſelon les tranſitions qu'on emploïe; & ſe nomme ou *chria per antecedens & conſequens*, ou *chria per theſin* & *hypotheſin*. A l'occaſion de cette dernière eſpèce de chrie, la Rhétorique apprend ce que c'eſt que la thèſe & l'hypothèſe, où on les puiſe, quelle eſt la manière de diſpoſer les chries, leur diviſion naturelle, ce qui forme la protaſe, ce qu'on nomme la diſpoſition & la diviſion artificielle de chries, l'emploi de l'ethiologie & de l'amplification, celui des argumens, quels argumens on peut employer pour prouver des thèſes, quels ſont les objets de comparaiſon qu'on peut mettre en œuvre, & leurs differentes eſpèces, ou leurs degrés de reſſemblance; quels ſont les objets diſſemblables & leurs eſpèces; ce qu'on entend par application aiſée, mitoyenne & difficile; de combien de genres eſt l'allegorie, ce qu'on

qu'on entend par allegorie libre & contrainte, première & seconde, simple & composée ; quelle est la manière de disposer, de diviser & d'amplifier les theses & les hypothèses, & elle éclaircit tous ces objets par des exemples ingenieux pour en donner une idée plus claire, & plus succincte à ses eleves.

§. XVII. Enfin il nous reste à traiter de la quatrième & dernière partie de la rhetorique, qui consiste dans la connexion des chries, ou dans le discours complet. (v. §. 4.) On conçoit aisement, qu'ici toutes les parties du discours se réunissent, & que la rhétorique doit fournir des instructions pour les lier ensemble avec ordre & avec grace, afin qu'il en resulte une élocution claire & agréable. Anciennement la rhétorique faisoit une triple division, & partageoit le discours 1. *en Elocution ordinaire, d'où resulte le stile du langage.* 2. *en Elocution ordinaire par écrit, d'où nait le stile épistolaire, la forme & l'arrangement des lettres sur toutes sortes de sujets &* 3. *en complimens pour toutes sortes d'occasions, soit verbaux, soit par écrit.* Tout cela est asservi dans les anciennes rhétoriques à des règles de détail, que ceux qui en sont encore curieux peuvent y trouver facilement. Mais comme on a trouvé 1°. que ces règles, à quelques petites nuances près, sont déja comprises dans les autres parties de la rhétorique, 2°. quelles sont d'une très mince utilité, & qu'aucontraire 3°. elles ne servent qu'à fatiguer cruellement la mémoire des jeunes gens, qu'enfin 4°. elles les accoutument à une élocution pedantesque, à un stile guindé, empesé; on supprime ces règles aujourd'hui, & on se contente de tracer les préceptes suivans.

§. XVIII. Le langage ordinaire de la vie, ou l'elocution commune, dans la bouche des honnêtes gens, doit être naturelle, claire, noble & gracieuse. Il n'y faut employer que des expressions justes, intelligibles, décentes, qui ne soient ni impropres, ni entortillées, ni basses, ni choquantes, ni malhonnêtes, ni impudiques. Il en faut proscrire les blasphêmes & les juremens, qui sont le partage de la plus vile populace. Il ne faut se servir de sentences, de comparaisons & de tous les ornemens recherchés qu'avec goût, & avec la plus grande sobrieté. Il faut éviter avec un soin extrême toutes les expressions néologiques, les mots & les phrases entortillées, les façons de parler allambiquées, les grands mots montés sur des échasses. Il faut s'habituer à énoncer ses pensées avec clarté, avec brieveté & avec ordre, & se souvenir toujours que cet ordre ne doit point être trop rigoureusement observé, ni trop marqué dans un discours, mais qu'ici, comme partout ailleurs, un beau desordre est toujours la plus grande perfection de l'art.

§. XIX. Le stile épistolaire suit les règles du langage ordinaire. Il faut écrire comme on parle. Les plus beaux modelles de lettres sont ceux qui sont écrits le plus naturellement, depuis les lettres de Ciceron jusqu'à celles de Madame de Sevigné. L'etude & l'imitation de ces excellens modelles fera plutôt un habile écrivain de lettres, que l'étude de toutes les règles. Cependant comme les pensées ne se tracent pas aussi rapidement sur le papier qu'elles s'expriment par la parole, que tout homme qui ecrit une lettre est sensé avoir eu le tems de la réflexion, qu'il n'est pas possible d'ailleurs dans une correspondence épistolaire, d'e-

claircir des phrases louches ou des expressions obscures par des repetitions ou des illustrations, & qu'en général selon l'ancien proverbe latin, *verba volant sed scripta manent*, il est naturel, qu'on soit attentif à s'exprimer avec un peu plus d'ordre, de clarté, de netteté & même de grace & d'élegance dans une lettre, que dans un entretien verbal. Il y a même de certaines bienséances reçuës dans le commerce épistolaire, & la Rhetorique nous donne un petit nombre de règles à tous ces égards, soit pour la forme essentielle, soit pour la disposition des lettres, pour la distribution des matières, les courtoisies & bienséances &c. Elle nous apprend encore qu'il y a des lettres de simple politesse, des lettres d'amitié, d'affaires, de commerce, de felicitation, de condoléance &c. & elle nous enseigne comment notre stile doit être adapté à tous ces sujets divers.

§. XX. Enfin les *complimens* (en prennant ici ce mot à la rigueur) ont été abolis, ou du moins on en a diminué extremement la ridicule manie, parmi le monde poli & les peuples civilisés. Quiconque échaffauderoit aujourd'hui un compliment sur les règles qu'en donnent tous les livres de Rhétorique, apprêteroit à rire, & passeroit avec raison pour un sot. Rien ne met l'auditeur plus mal à son aise qu'un semblable compliment, & surtout celui auquel il est addressé. Or, depuis qu'on a découvert que la vraïe politesse consiste à mettre tout le monde le plus à son aise qu'il est en nostre pouvoir, on sent bien, qu'il a falû proscrire nécessairement la mode des *vains*, & surtout des *longs* complimens. Toutes les Ecoles de politesse & les théatres même en ont montré le ridicule, & si aujourd'hui on fait encore quelque compli-

ment *réel* & indiſpenſable dans la vie, on s'acquite de ce devoir par quelques phraſes ou periodes courtes, qui renferment un ſens vif, énergique, clair, ſuccinct & agréable, & l'on a grand ſoin d'éviter les paralogismes faits d'après les règles.

CHAPITRE QUATRIEME.

L'ELOQUENCE.

§. I.

Nous ſortons d'une mine profonde, où nous avons rencontré des objets peu riants, où nous n'avons été environnés que d'outils & d'inſtrumens, où nous n'avons été éclairés que par une lueur foible, mais nous en rapportons ſur la terre l'or tout pur, nous l'examinons à la clarté du jour, nous le transferons dans l'atelier du Dieu du génie. Vous ſes Enfans, vous Fils d'Apollon, elevés par les muſes, venez en faire un brillant emploi! Travaillez cet or, contournez-le en vaſes, en ſtatues, en ornemens, en bijoux précieux. Mais apprennez auſſi les règles & les préceptes de votre art plus ſublime. Vous ſavez maintenant ce qu'il faut pour former un diſcours correct & régulier. La grammaire & la rhétorique vous l'ont enſeigné. Inſtruiſez-vous encore de tout ce qui vous reſte à ſavoir pour mettre l'élocution correcte & regulière habilement en

œuvre, pour être véritablement éloquens.

§. II. L'eloquence eſt donc un art qu'il faut employer toutes les fois qu'on eſt appellé à parler en public, ou qu'on écrit un livre dont le ſujet comporte l'éloquence, ce qui eſt egalement parler au public. L'eloquence eſt ou *politique*, ou *ſacrée*. Cette diſtinction eſt eſſentielle, non ſeulement par rapport aux objets qu'elle embraſſe, mais auſſi à l'egard des règles qu'elle ſuit dans ſa théorie & ſa pratique, qui ne ſont pas, généralement les mêmes. C'eſt ce qui nous engage a former ici deux chapitres. Dans ce premier nous traiterons de l'Eloquence génerale & politique, & dans le ſuivant de l'Eloquence de la chaire ou ſacrée, qu'on nomme *homelie*.

§. III. L'Eloquence politique eſt encore de differentes eſpèces, ſelon les ſujets ſur lesquels elle s'exerce. Nous aurons donc à parler ici

1.) De l'Eloquence en general & de ſes préceptes.
2.) De l'Eloquence du barreau ou des plaidoyers.
3.) De l'Eloquence Académique, ou de celle qu'on emploïe dans les diſcours publics aux ecoles, collèges, univerſités, academies &c.
4.) De l'Eloquence politique ou de celle dont on a beſoin en haranguant le peuple, le ſénat, le conſeil, &c.
5.) De l'Eloquence des Ambaſſadeurs, ou de celle que les Miniſtres publics employent en addreſſant un compliment ou un diſcours public aux Souverains ou à leurs Miniſtres dans les audiences &c.

6.) De l'Eloquence qui doit règner dans les ecrits publics qui émanent des Souverains.

7.) De l'Eloquence qui doit se trouver dans les livres, & de ses differentes gradations.

§. IV. A l'egard de l'Eloquence en general nous observerons premièrement, que comme il y a trois devoirs principaux de l'orateur, qui sont d'*instruire*, de *plaire* & de *toucher*, il y a aussi trois genres d'éloquence qui y repondent, & qu'on appelle ordinairement le *genre simple*, le *genre sublime* & le *genre temperé*; & secondement, que chaque discours public a, ou devroit avoir, pour être dans les règles, six membres ou parties differentes, savoir 1. *L'Exorde*, 2. *La Narration*, 3. *La Proposition*, 4. *La Confirmation*, 5. *La Réfutation* & 6. *La Conclusion*. Pour bien traiter toutes ces parties, & pour former un beau discours, l'orateur doit porter sa vüe sur quatre objets principaux, qui sont, 1. *L'Invention*, 2. *La Disposition*, 3. *L'Elocution* & 4. *La Peroraison*. Tachons d'expliquer tout ceci aussi brièvement qu'il sera possible.

§. V. Quoi que nous ayions remarqué en plus d'un endroit que l'invention n'est asservie à aucun art, & que c'est l'effet d'une imagination vive, l'effort d'un genie heureux, on peut cependant aider ce genie & le guider par quelques règles, non seulement pour lui faire voir les objets sur les quels il doit s'exercer, & lui montrer les sources où il peut puiser ses pensées & ses images, mais aussi pour lui faire appercevoir les écarts qu'il doit éviter, & les écueils contre lesquels il court risque d'échouer sans cette boussole. Disons donc ici que l'invention doit porter 1. sur le thème ou le sujet

du discours même, 2. sur les propositions, 3. sur la disposition, l'ordre & l'arrangement, 4. sur les argumens & 5. sur l'exorde & les parties accessoires du discours. Tous ces objets occupent l'imagination de l'orateur.

§. VI. Le thème est 1.) à l'egard de sa nature, a) ou simple ou composé, b) ou borné ou illimité, c) ou libre ou adstreint. 2.) à l'egard de sa matière, ou scholastique, ou politique, ou ecclesiastique, ou mixte, 3.) à l'egard de son genre, ou démonstratif, ou déliberatif, ou judiciaire, ou didactique 4.) à l'egard de sa qualité, ou conjectural, ou définitif, ou de qualité, ou de quantité. L'art explique ici ces dénominations, & en fournit des exemples. Lors donc que l'Orateur est appellé à déployer son art & ses talens devant le public, il doit commencer par réflechir soigneusement quel est le *motif* ou quelle est *l'occasion* qui l'engage à parler. Il doit considèrer ensuite si c'est le genre simple, temperé ou sublime, qui convient le mieux à la nature de son sujet, & à la qualité de son auditoire; & après avoir consulté sans amour propre ses talens & ses forces, après s'étre determiné pour un de ces trois genres, il pourra examiner l'occasion de son discours par tous les lieux topiques ou communs, que nous avons indiqués au §. 9. du Chapitre précedent, & il ne manquera surement point d'invention pour un thème; au contraire, pour peu qu'il ait l'imagination féconde, les thèmes viendront se présenter en foule à son esprit, il n'aura qu'un choix heureux à faire, & ce choix doit toujours tomber sur le thème le moins commun, le moins traité, le plus rare & le plus singulier, ou

ou pour mieux dire, le plus nouveau & avec cela le plus anologue à son sujet.

§. VII. La proposition s'invente encore plus facilement; car souvent elle git dans le thème même & sort pour ainsi dire avec lui du cerveau, & souvent elle n'en diffère que par des nuances si legères qu'elle se présente à l'ésprit avec lui, presque à la fois. L'Orateur l'énonce quelquefois seule & quelquefois accompagnée de la division ou partition du discours. Elle est conçüe tantôt en termes propres & naturels, & tantôt en expressions allegoriques, ou figurées, surtout quand cette allegorie a été preparée par l'exorde. Elle est précedée quelquefois par un eloge de la matière; & enfin elle doit être courte & claire, pour frapper l'esprit, & soulager la mémoire des auditeurs.

§. VIII. Quant à la division ou partition, il ne faut qu'examiner la nature & la qualité du thème, pour trouver la division naturelle dont il est susceptible. On la tire tantôt de la cause efficace, de la forme, de la matière, des effets, des accessoires, des circonstances, du but, de l'honnête, de l'utile, de l'agréable, du facile, du nécessaire, ou de ce qui y est opposé, ou dans les thèmes historiques, des evenemens qui ont précedé, accompagné ou suivi la chose, ou bien dans les thèmes polémiques, de l'opinion affirmative ou négative, ou de son propre sentiment &c. Il est à remarquer encore que l'on ne doit pas trop multiplier les points de division. Deux, trois, ou quatre tout au plus suffisent. Un plus grand nombre de parties est absurde. Enfin les points de partition doivent être tranchans, & la matiè-

re

re des uns ne doit pas être renfermée dans les autres.

§. IX. Les argumens se puisent dans la nature de la chose dont on traite, dans les dogmes de la discipline à laquelle elle appartient, & dans l'experience. On les tire, ou médiatement ou immédiatement de tous le lieux topiques ou communs dont le sujet est susceptible, on les applique 1. ou au thême même, ou 2. aux auditeurs, ou 3. à l'orateur. Dans le premier cas ils sont nommés *persuasifs*, dans le second *touchans*, parce qu'ils servent à émouvoir les passions, & dans le troisième *concilians*, parce qu'ils tendent a concilier à l'orateur l'affection ou la bienveuillance de son auditoire.

§. X. L'invention de l'exorde n'est pas non plus difficile. En ajoutant simplement à la proposition une etiologie, qui présente une occasion, ou bien une amplification, on trouve dans ces deux parties le sujet d'un double exorde, l'un qu'on nomme *per antecedens & consequens*, & l'autre per *thesin* & *hypothesin*. Il est encore à remarquer ici, que l'exorde ne doit pas être trop long, pas trop empoulé, & encore moins bas & commun. Il ne faut ni rebuter ses auditeurs du prémier abord par une longueur ennuïeuse, ni enfler les voiles de son éloquence pour se perdre dans les nuës, ni ramper à terre dans la fange.

§. XI. Dans toutes les parties du discours, le *produit de l'invention c'est les* PENSÉES. L'invention ne s'etend donc pas seulement sur le plan & la disposition d'un discours, mais aussi sur l'execution entière; car, tout discours, tout ecrit n'est pas un tissu de mots vuides de sens, mais un enchainement de pensées exprimées par des paroles

convenables. Les Penſées forment donc la partie eſſentielle de l'eloquence; les mots & les paroles n'en ſont que l'habillement & la parure. La faculté de trouver ces penſées eſt ce qu'on nomme invention. Il paroit donc que ce ſoit ici le lieu convenable de parler des Penſées, & non à l'article de l'elocution, qui a pour objet le choix des mots & des expreſſions, leur nombre & leur connéxion. Les penſées forment donc le fonds & le corps du diſcours. Ce mot eſt moins vague & moins général que le latin *ſententia* qui préſente un ſens louche & équivoque.

§. XII. Les penſées (quand ce mot eſt employé au pluriel) ſont donc les productions qui réſultent des operations de l'imagination & de l'eſprit, ou l'expreſſion des idées que l'ame conçoit, ſoit à l'aſpect, ſoit par l'examen de tous les objets poſſibles qu'elle perçoit. Le précepte général que l'art de l'éloquence donne ici, c'eſt qu'il faut dans le diſcours faire cas principalement des penſées belles & ſolides, quoique deſtituées de tout ornement, parce que la verité par elle-même, de quelque manière qu'elle ſe montre, eſt toujours eſtimable, & qu'au contraire les expreſſions les plus brillantes deſtituées de penſées ſolides, ne forment qu'un jargon inſenſé, ridicule & mépriſable; en un mot que l'orateur peut donner quelques ſoins aux mots, mais qu'il doit ſa plus grande attention aux choſes. La ſeconde règle eſt que les penſées doivent être ſimples, naturelles, intelligibles, point affectées, point recherchées, point amenées par force, pour faire parade d'eſprit; mais qu'elles naiſſent toujours du fonds même de la matière qu'on traite, qu'elles en paroiſſent même inſéparables, & que chacun s'imagine qu'il au-

auroit pensé & dit à ce sujet, de la même manière.

§. XIII. *La verité* est la première qualité & le fondement des pensées. Elles sont les images des choses, comme les paroles ou les écrits sont les images des pensées. Or, les images & les peintures ne sont vraïes qu'autant qu'elles sont ressemblantes. Ainsi une pensée est vraïe, quand elle represente les choses fidelement, & elle est fausse, quand elle les fait voir autrement qu'elles ne sont en elles-mêmes. Elle a un faux-brillant quand elle éblouït par une ressemblance apparente. Une pensée est plus ou moins juste selon qu'elle convient plus au moins à la chose qu'elle représente, comme un habit au corps. Cependant, il ne suffit pas qu'une pensée n'ait rien de faux. A force d'etre vraïe, elle peut même devenir *triviale*; il faut encore qu'elle soit peu commune, nouvelle, qu'elle ait quelque chose qui frappe, & qui surprenne. Rien n'embellit plus à la verité un discours que les pensées qui ont de l'élevation, & qui représentent à l'esprit de grandes choses. La sublimité dans une pensée, est justement ce qui ravit. Mais on ne veut pas toujours ravir. Il faut que cette élevation, cette sublimité convienne au sujet, & les pensées dans leurs degrés d'elevation doivent être adaptées à la matière qu'on traite.

§. XIV. Outre les pensées *vraïes*, *nouvelles* & *élevées*, il y en a encore qui sont *nobles* & *agréables*, *douces*, *tendres*, *gracieuses*, & qui plaisent souvent dans un discours autant que les sublimes. La seule *naïveté* fait quelquefois tout l'agrément d'une pensée. Cette naïveté consiste dans un air simple & ingénû, mais spirituel & raisonnable.

Il y a encore une troisième espèce de pensées, qui ont de la *délicatesse*, & dont le vrai prix consiste en ce qu'elles sont delicates; c'est la plus fine production, & comme la fleur de l'esprit, mais il en faut user avec sobrieté, car rien n'est plus capable d'affadir que l'abus ou l'usage continuel des pensées délicates. Mais, outres les pensées purement ingénieuses, enfans de l'imagination, on en trouve encore qui naissent des *sentimens*, & où l'affection paroit avoir plus de part que l'intelligence. Enfin il y a une sorte de pensées que l'on nomme *brillantes*, dont tout le mérite consiste dans une manière de s'exprimer courte, vive, sententieuse; qui plaisent par une certaine pointe d'esprit; qui frappent par une nouveauté hardie, par un tour ingenieux, mais peu commun. Ces pensées brillantes forment à la lettre l'appanage & le mérite du bel-esprit. C'est l'art de faire passer des pensées ordinaires pour plus qu'elles ne valent en effet. Mérite assez mince, art inconnu des ecrivains du bon siècle, introduit par Séneque dans le déclin de l'eloquence, & trop généralement renouvellé aujourd'hui par tous les auteurs médiocres dans les nations qui se croyent les plus spirituelles de l'Europe; exemples à fuir comme des maladies épidemiques, pour tous ceux qui veulent se former à une saine eloquence, ou conserver celle qu'on possède naturellement.

§. XV. Nous en venons au second objet de l'orateur, qui est la *disposition* de son discours. Chaque discours oratoire a quatre parties, 1. l'exorde, 2. la proposition, 3. le corps du discours & la façon de traiter sa matière (*tractatio*) & 4. la conclusion. Dans l'exorde on propose ou une chrie entière, qui a du rapport au sujet, ou bien

on

on fait une courte narration historique des faits rélatifs à l'objet qu'on veut traiter. Dans la proposition on peut éclaircir quelques termes ou obscurs ou équivoques qu'on n'a pû omettre, & la terminer par une courte *captation de bénévolence.* Dans le corps du discours on traite toutes les parties l'une après l'autre dans leur ordre naturel, comme des chries particulières, en donnant le plus d'etendue à ce qui est le plus important. Et enfin dans la conclusion on peut repeter brièvement la proposition, & même si l'on veut la division, & les principaux argumens; on peut tirer de la matière qu'on a traitée des conséquences utiles ou doctrinales, ou morales, ou consolantes; ou l'on peut finir son discours par former des vœux pour son auditoire.

§. XVI. *L'Elocution* est le troisième objet capital de l'orateur. Il s'agit ici proprement du STYLE. Nous avons dit au §. XI, XII, XIII & XIV. ce que c'est que le fond des pensées; le style est la manière de les rendre & de présenter ses idées. Ciceron a dit *rem verba sequuntur*, & c'est une opinion assez générale, que les pensées naissent toutes habillées par les paroles convenables, comme Minerve sortit toute armée du cerveau de Jupiter. Expression sententieuse, image poëtique, mais trop souvent fausse, ou du moins verité trop peu générale! Ceux qui lisent avec attention, s'appercevront à chaque instant du contraire. Que de belles, que de solides pensées ne trouve-t-on pas souvent mal, ou foiblement, ou disgracieusement exprimées dans des auteurs habiles & profonds, mais auxquels les muses ont réfusé le don du style. Combien d'auteurs même, pour rendre leurs ouvrages plus universelle-

ment utiles & à plus d'une nation, ne voit on pas reduits à écrire dans une langue qui n'eſt pas leur idiome naturel, & dont ils ne ſont pas ſi bien les maîtres. Combien d'orateurs n'entend-on pas parler par exemple en latin, langue qui leur eſt étrangère, & qui ne fournit pas même des expreſſions pour tous les objets inventés depuis la décadence des Romains, pour les habits que nous portons, pour la plupart des alimens dont nous nous nouriſſons, pour les commodités & les genres de plaiſirs qui nous environnent, & pour mille idées qui naiſſent de ces objets! Moi-même, né ſur les rives de l'Elbe, & habitant aujourd'hui les bords champêtres & paiſibles de la Pleiſſe, n'éprouvai-je pas à chaque inſtant l'effet de la vérité que j'etablis ici? Conduit par le déſir d'etre lû par les gens du monde, & peut-être par les etrangers, j'emprunte une plume françoiſe pour tracer ſur le papier mes idées. Le Dieu du génie m'envoye quelquefois une penſée raiſonnable, mais les graces quinteuſes, qui ſemblent avoir fixé par prédilection leur ſéjour au parnaſſe françois, m'en refuſent l'habillement. Lecteurs indulgens, daignez pardonner la chetive parure, ſous laquelle je vous les préſente! Elle eſt ſouvent irrégulière, & mauſſade; mais quiconque aime la verité, peut encore ſe plaire à la voir deminuë, ou ſous des lambeaux.

§. XVII. Neanmoins comme en général il eſt dans la nature & dans l'ordre des choſes, que la beauté & l'agrement exterieur ſervent à faire valoir & aimer ce qui d'ailleurs eſt bon & vrai, l'orateur n'eſt pas diſpenſé de donner tous ſes ſoins à *l'elocution*, & cette elocution porte ſes vuës ſur quatre objets principaux; qui ſont: 1. les mots,

2.

2. les phrases, 3. le nombre & l'harmonie qui en resulte, & 4. la connexion. Les mots doivent être *usités*, c'est-à-dire reçus dans la langue qu'on parle ou qu'on écrit, *intelligibles* c. a. d. clairs & usités dans le sens qu'on les emploïe, & *bien appliqués* à la chose ou à l'endroit, où l'on s'en sert, c. a. d. *convenables*. Les phrases doivent avoir les memes proprietés, & être encore de plus, polies, douces & agréables. Il ne faut pas toujours les aller chercher bien loin. L'habitude fait qu'elles se présentent souvent en foule au bout de la plume. On ne doit pas non plus être trop difficile sur le choix qu'on en fait. Les soins trop scrupuleux à cet egard, dit Quintilien, forment un travail infructueux, une délicatesse mal entendue, qui n'aboutit qu'à éteindre le feu de l'imagination. Les epithètes contribuent aussi beaucoup à l'élegance & à la force du discours. Il ne faut cependant pas trop les multiplier. Le même Quintilien dit qu'il en est des épithetes dans le discours, comme des valets dans l'armée, qui la surchargeroient, & ne serviroient qu'à l'embarasser, si chaque soldat avoit le sien; parce qu'alors on doubleroit le nombre, sans doubler les forces.

§. XVIII. A l'egard du nombre & de l'harmonie, on peut remarquer que l'arrangement des mots contribue beaucoup à la beauté & la force du discours, qu'il y a dans l'homme un goût naturel qui le rend sensible au nombre & à la cadence, & qu'il n'est guêres possible qu'une chose aille au cœur, quand elle commence par choquer l'oreille. Le nombre gït dans les syllabes courtes ou aigues, & accentuées ou graves, dans la rudesse, ou dans la douceur d'un mot dur ou moelleux: mais quelque dur & âpre que puisse

être un mot, il peut être rendu doux & sonore par une transposition heureuse, ou placé à propos. On peut s'en convaincre en choisissant dans un livre bien écrit quelques endroits des plus nombreux & des plus periodiques dont on dérange l'ordre & la construction. Les pensées & les memes expressions demeureront, mais on verra disparoitre les graces & s'eteindre l'harmonie. Cependant chaque oreille n'est pas faite pour sentir assez délicatement cette harmonie, & il faut avoir lû & entendu avec reflexion d'habiles orateurs, pour acquerir le goût fin & sur à cet égard. D'un autre coté, on doit en écrivant bien prendre garde qu'à force de cadencer son stile, & d'arrondir ses périodes, il ne s'y glisse des vers complets; ce qui est un des plus grands vices de l'élocution. Feu M. Patru avoit fait une gageure qu'on ne trouveroit pas un seul vers dans tous ses ouvrages en prose. L'ami contre lequel il venoit de parier envoya chercher ses admirables plaidoyers, & à l'ouverture du livre il lut cette rubrique:

Septième plaidoyer pour un jeune Allemand.

M. Patru rit, paya, & convint qu'il faut être extrèmement sur ses gardes pour ne pas tomber dans ces sortes d'inadvertences.

§. XIX. Enfin quant à la connexion, il suffit d'observer que les matières qu'on traite, les propositions qu'on avance, des périodes qu'on fait, doivent avoir entre elles non seulement une liaison naturelle, & de tels rapports que ce qui suit, forme une consequence de ce qui précede, mais qu'il faut aussi savoir joindre à propos & avec

gra-

grace ces propofitions & ces periodes par des particules de connexion juftes & convenables.

§. XX. Quant aux differens genres de ftyle, les Rhéteurs font ici plufieurs divifions pédantesques & frivoles. Ils diftinguent entre ftyle homélitique, juridique, de chancellerie, de medecine, philofophique, hiftorique, oratoire, epiftolaire, comique, poëtique, & Dieu fait combien d'autres encore. Ils marquent & expliquent les differences du ftyle humble, mediocre, fublime, fimple, fubtil, (*argutus*) honnête, poli, fatirique, familier, cérémonieux, jòyeux, ferieux, narratif, rélatif, prolixe, & ferré. Quand on a dit une fois que chaque art, & chaque fcience ont leur jargon, qu'ils ont des termes *techniques* qui leur font confacrés, dont on doit faire ufage à propos & avec difcernement, & qu'il faut toujours adapter les expreffions qu'on employe, & le ftyle dont on fe fert, à la matière qu'on traite, il femble qu'on ait renfermé dans ce peu de paroles tout ce qu'on peut dire fur cet objet, & que la droite raifon fuffit pour dicter tout le refte.

§. XXI. *La Péroraifon* eft enfin le quatrième & dernier objet de l'orateur. C'eft la manière de proferer la harangue ou le difcours qu'on a compofé. Elle comprend trois points 1. la *mémoire*, 2. la *prononciation* & 3. le *gefte*. Pour fubvenir à la mémoire l'orateur doit faire une difpofition régulière de fon difcours & en marquer les membres à la marge, il doit écrire fon elaboration diftinctement & avec ordre, il doit fouligner les principales connexions, & enfin il fera bien de s'accoutumer un peu à parler fur le champ, ou de méditation, pour pouvoir s'aider au befoin. A l'égard de la prononciation, il doit chercher à l'avoir

distincte, à obtenir un son de voix sonore & gracieux, il doit moderer sa voix, la savoir hausser ou baisser, renforcer ou affoiblir, selon que la matière le requiert, & accompagner chaque mot de l'inflection de la voix qui lui est convenable. Enfin quant-aux gestes, il doit tenir son corps droit, la tête elevée, les jambes dans une attitude décente, le visage doit exprimer en partie les choses qu'on dit, les mains doivent tantôt reposer, tantôt concourir à l'expression, & l'orateur doit se garder également de representer un pantalon gesticulant, ou une statue, un oracle immobile qui parle. Nous traiterons ces trois points encore plus au long au chapitre de la déclamation.

§. XXII. C'est ainsi que nous croyons avoir donné une foible esquisse de l'art de l'orateur, ou des préceptes de l'eloquence. Personne n'est plus porté que nous à convenir d'une verité incontestable, savoir que l'étude des grands modèles, & particulièrement des anciens, est un des moyens les plus efficaces pour former d'habiles maitres dans tous les arts liberaux, & surtout d'excellens orateurs. Nous réduisons ici cette verité même en précepte; mais nous croyons que ce ne soit pas *le seul* & pas même *le premier* moyen pour atteindre ce but. Cette etude doit être précedée par une bonne & solide théorie. Quelque respect que je conserve pour la mémoire de feu M. Rollin, je ne puis me dispenser de dire ici que si l'on croit, que son traité des etudes contienne la *vraie* & la *bonne* manière d'enseigner & d'etudier les belles-lettres, on est à cent lieuës de la verité. Cette methode au contraire seroit la plus fausse qu'on pourroit adopter; elle ne feroit que des imitateurs serviles, qui choisiroient des modèles sans savoir pour-

pourquoi, qui atteindroient leur but ou s'en éloigneroient avec eux, qui avanceroient dans la carrière ou qui s'égareroient, sans savoir comment. Il m'est impossible d'ailleurs de captiver ma raison sous l'empire du préjugé general, au point de croire, que les anciens ayent sû les théories des Beaux-Arts aussi bien que nous. L'esprit humain les a successivement perfectionnées par des découvertes nouvelles pendant tant de siècles. Jusqu'à quand nous laisserons nous éblouïr par quelques beaux modèles de l'antiquité! Le tems a passé par un tamis tous les auteurs de tant de siècles reculés pour ne nous en transmettre qu'un très petit nombre d'excellens, mais qui devoient tout à leur génie, & tres peu à leur art; la preuve en est, qu'ils s'en écartent si souvent & que l'on trouve toujours chez eux le défectueux à coté de l'admirable, les coups de lumière les plus sublimes à coté des ténébres de l'ignorance. M. Burmann dans la préface de son edition de Quintilien assure que cet orateur avoit porté la théorie de l'eloquence à sa plus haute perfection. Il se trompe, & quelquefois on voit se tromper avec lui des nations entières, qui donnant tout au génie, regardent l'art comme superflû, & qui ignorent même avec le savant Burmann jusqu'où les modernes ont poussé de nos jours la théorie de cet art. Encore un coup, les traces de l'imperfection & de la médiocrité, qui accompagnent toujours les commencemens des arts, sont imprimées par ci par là dans tout ce qui nous reste de l'antiquité. Quand les anciens travailloient bien, c'étoit presque de pur génie. Ils s'appercevoient à la verité de l'incertitude de cette méthode, & c'est pourquoi ils cherchoient à créer l'art; mais ils ne l'ont pas

créé

créé dans toute son étenduë, dans toute sa perfection; nous sommes bien plus avancés qu'eux, & notre posterité ajoutera toujours à cette perfection. Nous prennons moins qu'eux le change sur le sublime, le collossal, le gigantesque &c. & cependant nous le prennons encore quelquefois. Etudions donc les ouvrages des anciens, mais étudions les avec connoissance de cause & sans prévention. Ayons assez de discernement pour découvrir toutes leurs beautés, & assez de courage, assez de lumières, assez de bonne foi pour remarquer tous leurs défauts.

§. XXIII. Il nous reste à dire encore quelques mots sur les differentes espèces de Harangues ou de discours publics que nous avons compris (§. III.) sous le genre de l'eloquence politique. Nous y trouvons d'abord celle du *Barreau*. Les tribunaux de justice ne sont pas arrangés chez tous les peuples, & dans tous les Etats sur le même modèle. Là les plaidoyers se font verbalement, là par des pièces d'ecriture. Le prémier usage comporte une éloquence plus grande & plus fleurie que le second. On semoit autre-fois les fleurs de Rhétorique à pleines mains dans les plaidoyers, mais ce mauvais gout a disparu, & le célebre Patru a donné le vrai modèle de l'eloquence du barreau, en y employant le stile le plus mâle & le plus correct, la diction la plus noble dont on ait eu jusqu'alors d'exemple. Aujourd'hui l'homme de loi doit se souvenir qu'un plaidoyer soit verbal, soit écrit, est du genre démonstratif & persuasif, qu'il doit prouver, persuader & quelquefois même séduire, que dans les deux premiers cas la force & la simplicité noble le conduisent à son but, & que dans le dernier, le plus grand art con-

siste

ſiſte à cacher la ſéduction, & à préſenter le ſpécieux ſous la figure exterieure du vrai.

§. XXIV. L'eloquence académique s'emploïe 1. Dans les déclamations ou diſcours oratoires, dans les prologues & epilogues des pièces dramatiques qu'on fait répréſenter aux etudians, 2. dans des harangues ſolemnelles, 3. dans les panegyriques; 4. dans les *allocutions* ou complimens qu'on addreſſe à des perſonnes diſtinguées, 5. dans les invitations à quelque acte ſolemnel, 6. dans les *prælections* ou diſcours dogmatiques, que les maitres & profeſſeurs font ſur les ſciences; 7. dans les diſputes, & 8. dans les programmes. Comme on a le choix du thème & de la manière de *l'elaboration*, on peut ſuivre les préceptes qui ont été donnés pour l'eloquence générale, & ſe rappeller toujours que ce genre admet un ſtile très relevé & toutes les fleurs, tous les ornemens poſſibles de la Rhetorique. Un pareil diſcours eſt uniquement fait pour frapper & pour plaire, & même pour faire montre de l'art.

§. XXV. L'eloquence politique, proprement dite, ſe met en uſage ou à la cour, ou dans les ſimples villes, au ſénat, aux parlemens, aux asſemblées du peuple, dans des complimens addresſés au nom du prince à d'autres ſouverains, à des ceremonies nuptiales ou funèbres, à des receptions d'ambaſſadeurs, à des diètes, à des elections, à des congrès & en cent autres occaſions ſemblables. Dans ces ſortes de discours le ridicule eſt tout à côté du ſublime, & il faut l'éviter avec le plus grand ſoin. On ne doit jamais y trouver les moindres veſtiges de l'art & encore moins du pédantisme. Les exordes & les introductions formelles en ſont proſcrites. On paſſe ſoudainement

à la propofition de la matière même qu'on veut traiter; mais en revanche on ne fauroit apporter trop de circonfpection à la juftefle & à la beauté de l'elocution ainfi qu'au choix des expreffions qui doivent être claires, énergiques, nobles, expreffives, fortes, polies, & tout cela au fuprême degré.

§. XXVI. L'eloquence des miniftres publics demande encore plus de fimplicité, & admet moins d'ornemens. Tout y dépend du choix des mots & des phrafes. Ils doivent exprimer & perfuader fans paroitre faire aucune prétenfion à l'éloquence. L'equivoque eft ce qu'il faut furtout éviter ici avec le plus grand foin, parce qu'il en peut refulter les plus dangereux inconveniens. Plus ces fortes de complimens & de difcours font courts, énergiques & brillans, plus ils font beaux. La juftefle des titres convenables doit furtout s'y obferver avec la plus grande exactitude, & la peroraifon eft ici un objet effentiel. L'ambaffadeur doit favoir fon difcours fur le bout des doits & le prononcer avec grace, fans bégayer, fans parler entre fes dents & fe rendre inintelligible, ni fans exalter fa voix, & crier comme un charlatan.

§. XXVII. La noble fimplicité, la clarté & l'énergie forment l'appanage de l'eloquence qui doit règner dans les ecrits publics qui émanent des fouverains. Les fleurs de Rhétorique y font fades & dégoutantes. Si le fouverain n'y parle pas fans ceffe d'un ton imperatif, il doit toujours y parler avec une dignité convenable à fon rang. Il ne faut pas non plus y affecter une trop grande concifion. Les mots & les paroles ne font jamais de trop pour dire les chofes. Les periodes doivent être cadencées & arrondies, mais il ne faut

pas

pas qu'elles finiſſent par des expreſſions ſententieuſes, & encore moins par des antithèſes ou des pointes épigrammatiques. C'eſt le plus mauvais de tous les gouts.

§. XXVIII. Enfin, on pourroit écrire un ouvrage entier ſur les differens dégrés d'eloquence qui doivent régner dans les livres, & ſur les divers genres de ſtile que chaque matière admet. Mais c'eſt un objet qu'il faut remettre aux talens, au diſcernement & au goût d'un auteur, & lui dire en général, qu'il doit toujours adapter ſon ſtile à la nature & au caractère du ſujet qu'il traite, & qu'un traité de chymie par exemple ne comporte point les comparaiſons, les allegories, les pointes épigrammatiques, les penſées ſententieuſes, qui embelliſſent un Roman, & qui forment l'eſſence du ſtile poëtique. Il s'eſt à la verité repandu un goût vicieux en Europe, & ſurtout chez les nations méridionales, mais la durée n'en ſauroit être longue, ni les progrès dangereux. On veut des fleurs par tout. Les roſes & les jasmins tiennent lieu de fruits. On n'eſtime que les préſens de Flore, on néglige les dons de Ceres, de Bacchus & de Pomone. En voyant un ouvrage nouveau on demande toujours, *ce livre eſt-il bien écrit?* Il faudroit cependant demander: *ce livre contient-il de bonnes choſes?*

CHAPITRE CINQUIEME.

L'ELOQUENCE SACRÉE OU L'HOMÉLIE.

§. I.

On a donné à l'Eloquence Sacrée le nom d'*Homelie* ou d'*Art homéletique* pour la diſtinguer de celle qu'employent les orateurs prophanes dans des harangues & des diſcours d'apparat. Le mot d'Homélie eſt grec, & ſignifie originairement aſſemblée ou conférence; il s'eſt dit enſuite des exhortations & des ſermons qu'on addreſſoit au peuple raſſemblé dans les temples chrêtiens. Dans les prémiers ſiècles il n'etoit permis qu'aux Evêques de prêcher: la permiſſion n'en fut accordée aux prêtres que vers le Vme ſiècle. S^t^. Chryſoſtome fut le premier qui précha en cette qualité. Origène & S^t^. Auguſtin ont à la verité auſſi prèché comme prêtres, mais c'etoit par un privilège particulier.

§. II. Il faut donc diſtinguer dans l'art homélitique, que

I. L'Orateur ſacré parle en chaire, ou hors de la chaire; &

II. *Ce* qu'il dit & *comment* il le dit; c'eſt-à-dire le fond des choſes memes, & la manière de les

les traiter, ou ce qui revient au même, qu'il parle ou *savament* ou *éloquemment*.

Ce sont ces quatre objets, que la Théologie homélitique embrasse, & pour lesquels elle fournit des préceptes. Soit que l'orateur sacré parle en chaire ou hors de la chaire, il doit proposer des verités importantes, & les présenter de manière que ces verités *instruisent*, frappent ou *persuadent*, qu'elles *plaisent* & qu'elles *touchent*. Voilà la première & la règle générale que l'art homélitique donne: mais il faut venir à des details.

§. III. Quand le prédicateur monte en chaire, il y fait un sermon, c'est-à-dire un discours sur un certain texte pris ou donné. Ces textes sont ou libres & dogmatiques, ou prescrits par l'eglise, comme les Evangiles & les Epitres du jour, les textes pour les fêtes, les jours de jeune & de prières &c. L'eglise semble avoir eu tort d'asservir les prédicateurs à ces textes prescrits, & le choix qu'on en a fait est pitoyable. Car prémierement c'est mettre un habile Théologien hors de possibilité d'expliquer à son troupeau tous les principaux dogmes de la religion, à moins de tirer les matières par les cheveux; secondement c'est accoutumer les prédicateurs à la paresse, & leur fournir le moyen de piller des milliers de livres de sermons qui ont été faits sur ces Evangiles; troisiemement c'est le moyen de n'entendre jamais prêcher sur la Création, sur le Décalogue, sur les bienfaits que Dieu accorda au peuple d'Israël, sur les propheties & sur une infinité de textes admirables tirés du vieux Testament; quatrièmement il ne faut en général jamais donner des entraves aux Athlètes vigoureux, ni obliger ceux

qui peuvent marcher d'un pas ferme dans la carrière, à s'y trainer sur des béquilles. Il est vrai que les sermons prêchés sur les dogmes ou thèses qu'explique le Cathéchisme remedient en quelque manière à ces inconveniens divers, mais s'il nous etoit permis de nous arrêter plus longtems sur cette matière, nous ferions voir combien ils y remedient imparfaitement.

§. IV. Le texte étant choisi ou donné, le prédicateur doit commencer par en faire une triple analyse, savoir 1. une analyse grammaticale, dans laquelle il doit examiner les mots, les constructions, les phrases & les idiotismes, 2. une analyse Rhetorique, dans laquelle il considère les tropes, les figures & la construction oratoire & 3. une analyse logique, dans laquelle il réflechit à la proposition primordiale renfermée dans le texte, l'en extrait, décompose le sujet, les attributs & les liaisons, & dans laquelle enfin il recherche les argumens capables de prouver, d'expliquer & d'eclaircir la proposition.

§. V. Or, les textes sont de divers genres & espèces. On en compte cinq principaux, qu'on nomme 1. le genre *didactique*, qui traite ou d'un article de foi, d'un fait, ou d'un objet, de la qualité d'une vertu ou d'un vice &c. Les espèces de ce genre sont a) un recit historique, b) une affirmation, c) un temoignage, d) une probation, e) une description, f) une prophètie. 2. le genre *elenchtique*, qui traite d'un objet en contestation. Les espèces en sont a) une disputation ou controverse, b) une réfutation, c) un reproche sur l'erreur, d) une accusation de l'erreur, & e) quelquefois même une imprécation contre l'erreur; 3. le genre *paedevtique* qui traite de la pratique des ver-

vertus chrêtiennes. Les eſpèces en ſont a) une exhortation, b) un commandement, c) une prière, d) un ſouhait ou un vœu, e) une recommendation, 4. le genre *epanorthétique*, qui traite des vices que le chrêtien doit éviter. Les eſpèces en ſont a) une déhortation, b) une défenſe, c) un reproche du vice, d) une menace, e) une punition prédite, ou un chatiment anoncé, f) une imprécation, ou malédiction. 5. le genre *conſolatoire*, qui traite de quelque fleau celeſte, ou d'une perſonne affligée. Les eſpèces en ſont a) une déploration, b) une compaſſion, c) une conſolation, une promeſſe d'aſſiſtance, e) l'efficace du ſecours, f) une prière pour les affligés & leur déſolation.

§. VI. Lorſque le texte eſt trouvé, quand on en a fait une ſuccincte analyſe, qu'on en a examiné le genre & l'eſpèce, qu'on en a tiré une propoſition judicieuſe, on paſſe à la diviſion du diſcours, dans laquelle on fait encore réflexion 1) à l'exorde, 2) à la propoſition, 3) au partage même, 4) à la tractation, 5) à l'application & 6) aux traits qu'on en peut tirer. Nous croyons devoir faire ici une remarque générale, & donner un avertiſſement qui porte ſur tout ce qui a été dit, & ſur tout ce que nous allons dire encore ſur cette matière, c'eſt que l'orateur ſacré n'eſt pas obligé de ſuivre ſervilement le fil de toutes ces règles, quoi qu'il doive n'en ignorer aucune. Ses talens naturels, la vivacité de ſon génie, la ſagacité de ſon eſprit, la juſteſſe de ſon diſcernement, la force de ſa mémoire, la pratique ou l'habitude, tout cela concourt à lui faire trouver ſouvent ces objets, pour ainſi dire, en un clin d'œil. Il doit même éviter de faire appercevoir dans ſon ſermon les traces de l'art, ou ſi vous voulez du pedantisme ho-

mélitique. En traitant de l'eloquence en général, nous avons aussi défriché & préparé dans les chapitres précedens tout les materiaux qui peuvent servir à l'art de bien parler, & d'arranger un discours oratoire. Nous y renvoyons le lecteur pour ne pas le fatiguer par des répetitions dégoutantes.

§. VII. L'art homelitique entre donc ici dans de grands détails pour enseigner à decouvrir les sources des exordes, la manière de trouver les propositions, de faire les divisions, de traiter sa matière, & d'en tirer des conséquences ingenieuses pour en former l'application &c. Il indique à cet effet quatre méthodes differentes, qui sont 1. la méthode *analytique*, *synthètique*, *schematique* & *arbitraire*, dont il donne des définitions, des règles & des exemples, qu'il faut apprendre en faisant l'étude particulière de cet art même.

§. VIII. A l'egard de la *tractation*, qui forme pour ainsi dire le corps & l'essence d'un sermon, nous croyons devoir observer ici, qu'elle roule entièrement sur les *argumens* que l'orateur sacré employe pour prouver sa thèse & ses propositions. Les argumens sont de differente nature, & tendent ou à expliquer, ou à prouver, ou à éclaircir, ou à amplifier, ou à toucher. Ils se tirent ou de l'etymologie, de l'homonymie ou de la synonimie des paroles, de la définition ou description, de la paraphrase, des differentes opinions, de la défense du texte, de la manière de concilier des passages contradictoires en apparence, de la confrontation de la version avec le texte original, des passages paralelles, de ce qui précede ou de ce qui suit, de l'assertion expresse & formelle des saintes Ecritures, des justes conséquences, de ce qui est possible & convenable, du respect dû à l'Etre

su-

ſuprême, & de l'idée qu'on doit ſe former des ſes perfections divines, de l'aveu même des adverſaires, de l'analogie de la foi, de l'utilité ou des dommages qui en reſultent, de l'exemple des juſtes ou des reprouvés, des bons ou des méchans, de la miſericorde de Dieu, du merite & de l'interceſſion de Jesus-Chriſt, du ſecours du St. Eſprit, de la Providence divine, du ſort ordinaire des fidèles, de l'exemple du Sauveur, de ſes Apôtres & des Saints, de la neceſſité, de l'utilité & de la courte durée de la Croix, de la bonté de la cauſe, de l'aſſiſtance divine, de la toutepuiſſance, toute-préſence, toute-ſcience, & clémence infinie de Dieu; des peines & de la béatitude éternelles, & ainſi du reſte. L'Orateur ſacré doit apporter toute la ſagacité dont ſon eſprit eſt capable, pour trouver des argumens frappans & concluans dans les ſources qu'on vient de lui découvrir, & tout le diſcernement dont il eſt ſuſceptible pour les appliquer convenablement au genre & à l'eſpèce de texte ou de la matière qu'il a entre les mains.

§. IX. *L'Application* doit être ingénieuſe & découler naturellement du texte & des propoſitions que l'Orateur en a tirées. Ces conſéquences ne doivent jamais être forçées. L'Orateur doit employer tout ſon art pour les rendre ſenſibles, perſuaſives & touchantes. Il y peut admettre, mais avec ſobrieté, les plus belles figures de la Rhetorique; ce qui contraſte encore fort bien avec la belle ſimplicité, la clarté & la force qu'il aura employée dans les argumens du corps du diſcours. Cette application ne doit pas non plus être trop étenduë (ainſi que l'exorde) & elle doit terminer tout le diſcours, en finiſſant par une ſentence vive, brillante, énergique & touchante, qui con-

tienne pour ainsi dire tout le résumé de la matière qu'on a traitée, qui fasse une impression soudaine, & qui laisse des traces profondes dans l'ame des auditeurs.

§. X. On conçoit aisément que tout l'art homelitique seroit vain & frivole, si l'orateur sacré, à l'aide de la Théologie dogmatique, exegetique, polemique & morale, n'eut acquis une connoissance profonde de la religion qu'il professe, dans toute son universalité. Tout son esprit doit former un magasin d'erudition dont il peut tirer chaque fois les argumens les plus solides, & les pensées les plus belles. Son stile ne doit être ni ampoulé, ni trop fleuri, mais surtout ni bas, ni rampant. Les alimens les plus solides & les plus nécessaires à notre corps ont encore besoin d'un assaisonnement pour être goutés. Telle est la nature de l'homme. L'ordre & l'arrangement des matières concourt plus qu'on ne pense à rendre les verités lumineuses, convaincantes, persuasives & touchantes, & l'art, qui se fonde sur l'experience ne fournit à cet effet que des règles puisées dans les ouvrages des meilleurs orateurs sacrés. Heureusement nous avons dans toutes les communions chrêtiennes des modèles excellens en ce genre, que le jeune Théologien doit lire & étudier avec réflexion. St. Augustin, Bourdaloüe, Bossuët, Massillon, Flechier, Tillotson, Tailor, Stillingfleet, Saurin, Jaquelot, Mosheim, Cramer, Jerusalem & tant d'autres prédicateurs admirables sont autant de flambeaux qui éclairent, & qui guident dans cette carrière, & si tous les génies qui se voüent au sacerdoce, ne sauroient espèrer d'atteindre le degré sublime de ces inimitables

mo-

modèles, ils doivent toujours ſe le propoſer, & s'évertuer par les plus glorieux efforts à leur reſſembler.

§. XI. L'Orateur ſacré a de grands avantages ſur tous les autres, 1°. en ce qu'il propoſe des matières qui intereſſent tous les hommes de quelque rang, état, profeſſion, ſexe ou âge qu'ils puiſſent être; 2°. En ce que ces matières ſont de la plus grande & de la plus haute importance pour tout le genre humain, puisque le ſalut temporel & éternel en dépend; 3°. que tous les ſermons chrêtiens ſe fondent ſur les ſaintes Ecritures, l'objet de la vénération de tous les fidèles & croyans dans toute la chrêtienté; 4°. qu'ils peuvent employer des paſſages du texte ſacré pour appuïer leurs argumens & leur ſervir de preuves, & que ces paſſages avec tous leurs paralelles ſe trouvent facilement à l'aide d'une bonne *Concordance verbale & réelle* (*), & enfin que le ſtile de l'Ecriture en lui même eſt infiniment ſublime, nerveux, pathétique & touchant. Quiconque en ſait faire habilement uſage & le mêler à propos à l'éloquence ordinaire, ne manquera pas de plaire & de toucher. Cette réflexion eſt ſi vraïe qu'on n'a qu'à voir avec quel ſuccès heureux Mr. Racine a employé le langage de l'écriture dans ſes tragedies chrêtiennes d'Eſther & ſur tout d'Athalie.

(*) On appelle ainſi une eſpèce de Bible, où par les ſoins infatigables de quelques grands Théologiens, on a marqué à coté du texte, tous les paſſages paralelles avec celui qu'on cherche, qui ſe trouvent repandus dans l'ancien & le nouveau Teſtament, tant pour les paroles & les expreſſions que pour les choſes & les matières.

lie. Le mérite infini de cette dernière pièce ne consiste, à mon avis, pas tant dans le plan, le sujet, le tissu & le nœud, que dans le dialogue, où cet illustre Auteur a trouvé le moyen d'entrelasser, d'une manière admirable, les plus belles expressions de l'ancien Testament, qui enchassées si judicieusement, produisent un effet merveilleux, & enlevent l'ame pour ainsi dire hors de sa sphère ordinaire. Cependant le prédicateur doit en user avec sobrieté; l'abus des excellentes choses les rend à la fin insipides, & en détruit l'effet. Il doit éviter surtout de corrompre & de gâter son stile par des Hébraïsmes, défaut où il est si aisé de tomber dans l'éloquence sacrée. Ces Hébraïsmes seduisent même trop souvent les ecrivains prophanes. Les Exagerations, les pensées gigantes ques, les images si souvent plattes & miserables, les pensées surnaturelles, les tours forcés, le stile guindé des Hebreux paroissent à beaucoup de Poëtes modernes, le comble du sublime. Erreur contre laquelle on ne sauroit assez se recrier, & qui est de la plus dangereuse conséquence.

§. XII. A l'egard de la peroraison d'un discours sacré, nous remarquerons ici simplement (outre ce qui a déja été dit à ce sujet aux Chapitres précedens de l'eloquence en général, & ce que nous en dirons encore en traitant de la déclamation) que l'usage presque universel exige que l'orateur apprenne son sermon par cœur, qu'il le recite, ou qu'il prêche simplement de méditation. Il n'y a que chez les Anglois, peuple accoutumé à réflechir sur tous les objets & à simplifier les etres, qu'il est ordonné de les lire; premiérement parce que chaque prédicateur

est

est obligé de conserver la minute de son sermon, pour pouvoir prouver qu'il n'a rien enseigné qui soit contraire aux dogmes de l'Eglise; secondement parce qu'un Ministre de l'autel, obligé de precher une ou deux fois par semaine peut employer à limer son sermon le tems qu'il met à l'apprendre par cœur; troisièmement parce qu'un prédicateur peut & doit toujours craindre que sa mémoire ne lui manque, ce qui le rend d'une timidité & d'une inquiétude dont son discours se ressent; quatrièmement qu'on regarde comme puérils & comme jeux d'enfans les efforts qu'un homme sage fait pour apprendre un discours par cœur; & qu'on peut reciter avec grace, avec parrhesie, & toucher des esprits raisonnables tout aussi bien quand on a un cahier devant soi, que quand on parle de mémoire; cinquiemement que les sermons prechés simplement de méditation, sont presque toujours plats & froids, que l'orateur est obligé de faire usage des premières pensées & des premiers mots qui se présentent à son imagination, qu'il n'a pas le tems du choix, que les expressions impropres, basses, rampantes, triviales, les tautologies, &c. ne sauroient manquer de s'y glisser, & que la simplicité générale des mœurs des premiers Siècles étant disparue du monde, la simplicité des premiers prédicateurs ambulans paroitroit aux chrêtiens de nos jours toute aussi platte & aussi peu édifiante, pour ne pas dire risible, que celle des Quackers qui prechent par inspiration, qui debitent les plus grandes pauvretés, font pâmer leurs visionnaires ouaïlles & endorment les esprits capables de raisonnement.

§. XIII. Mais nous avons obſervé (§. II.) qu'il ſe préſente de frequentes occaſions, où le Miniſtre de l'Evangile eſt obligé par état de parler hors de la chaire. Ces occaſions ſont particulièrement

1.) Aux piès de l'Autel, quand ils uniſſent par le lien du mariage deux perſonnes deſtinées à l'hymen, & qu'ils prononcent ſur elles la bénediction nuptiale.

2.) Quand ils ſont appellés à aſſiſter à des fiançailles ſolemnelles, & qu'ils font à cette occaſion un discours édifiant.

3.) Quand ils aſſiſtent à l'ordination d'un prêtre, qu'ils lui impoſent les mains, ou qu'ils l'introduiſent dans ſa nouvelle cure, dans ſa paroiſſe, aux fonctions de ſa charge.

4.) Au Bâteme, lorsqu'ils s'agit d'inculquer aux pareins leurs devoirs, ou de bénir l'enfant.

5.) Au Confeſſional, où le confeſſeur doit remuer la conſcience de ſon penitent, & raſſurer celle qui eſt timorée, tantôt tonner ſur le peché, & tantôt porter la conſolation dans les ames affligées ou timides.

6.) Aux aſſemblées du conſiſtoire, où il importe ſouvent de ſe rendre maitre des eſprits & des ſuffrages par une éloquence victorieuſe.

7.) Dans les priſons, où il doit porter des criminels & des malfaiteurs à l'aveu de leurs crimes & au repentir.

8.) Au lieu du ſupplice, où la juſtice immole ces infortunés à la ſureté publique, & où il doit les préparer à une mort chrêtienne, ſi non vraïe, au moins exterieurement décente.

9.)

9.) Au lit des malades & des mourans, où il doit leur porter toutes les consolations dont leur état est susceptible, & les affermir dans l'esperance d'une immortalité bienheureuse.

10.) Dans les appartemens de ceux qui sont ou affligés en leur esprit, ou atteints de mélancholie, ou tourmentés par des remords cuisans.

11.) Dans les familles affligées par des malheurs, ou troublées par des désunions, des querelles & des dissensions domestiques.

12.) Dans les calamités publiques, comme dans les tems de famine, de maladies épidemiques &c. où il s'agit de consoler tout un peuple.

Autant qu'un bon sermon demande a être travaillé, chatié, limé, écrit mot à mot, & prononcé avec grace, autant les discours faits en toutes ces sortes d'occasions, & en une infinité d'autres, doivent-ils être simples, naturels, non-étudiés, & sortir pour ainsi dire du fonds de l'ame. C'est le cœur qui doit parler ici au cœur. L'Irregularité, le beau desordre touche ici beaucoup plus, & porte avec soi une persuasion infiniment plus vive que l'arrangement le plus exact de l'art. Mais c'est aussi la raison pourquoi le Ministre de l'Evangile doit s'accoutumer à penser & à parler toujours avec ordre, & à une eloquence naturelle capable de plaire, de persuader & toucher en toute rencontre.

§. XIV. Enfin il est encore une espèce de harangues ou de discours publics qu'on peut rapporter au genre mixte. Ce sont les oraisons funebres, les panegiriques des saints & des grands hommes, les epithalames, les Dédicaces &c. Tous ces discours sont asservis aux règles de l'e-

lo-

loquence générale, & ils admettent beaucoup d'ornemens. Les oraiſons funebres ont ordinairement quatre parties, l'eloge du defunct, les regrets donnés à ſa mort, la conſolation portée dans l'ame de ceux qui le regrettent, le remerciment fait à ceux qui ont ſuivi le convoi funèbre. On ſe ſouviendra à cet égard des préceptes que la grammaire, la rhétorique & l'eloquence générale donnent aux orateurs publics pour l'exercice de leur art.

CHAPITRE SIXIEME.

LA POËSIE.

§. I.

AUGUSTE RAISON! j'implore ton ſecours. C'eſt à toi de dicter des loix a un peuple ſpirituel, aimable & charmant, mais qui ne reconnoit pas toujours ton Empire, à un peuple idolatre, qui ſacrifie à Apollon & qui invôque les muſes. Eclaire donc mon eſprit, & conduis mes crayons, enſeigne moi à tracer les préceptes les plus rigides de l'art le plus libre; mais daigne te relacher quelquefois de ta ſeverité rigoureuſe en faveur des ecarts heureux du génie de ceux que je cherche à guider!

§. II. Ne nous épuiſons point à rechercher l'origine de cette nation répandüe ſur la ſurface de

de la terre. Les Poëtes toujours persecûtés de la Fortune par envie, parce que cette Déesse aveugle ne sauroit souffrir des humains plus clairvoyans que les autres, les Poëtes, dis-je, sont tous d'une antique & illustre famille, dont la tige est le Dieu du génie même. A travers des ténébres qui couvrent à nos yeux les premiers âges du monde, la raison & l'histoire nous font appercevoir quelques coups de lumière sur leur premiére origine, & l'emploi primitif de leur art divin. La Raison nous dit qu'avant l'invention de l'ecriture tous les peuples de la terre n'avoient d'autres moyens pour transmettre à leurs descendans les principes de leur culte, leurs cérémonies réligieuses, leurs loix, les faits & gestes de leurs fondateurs & de leurs héros, que la Poësie, qui savoit renfermer tous ces objets dans des espèces d'hymnes, que les pères chantoient à leurs enfans pour en graver la mémoire dans leurs cœurs avec des traits ineffaçables. L'Histoire nous apprend non seulement que Moïse & sa sœur Débora, les premiers auteurs dont les humains ayent connoissance, entonnèrent sur les bords de la mer rouge un cantique d'actions de graces, pour célebrer la délivrance que l'Eternel venoit d'accorder au peuple d'Israël, en lui ouvrant un passage à travers les flots, mais elle nous a aussi transmis ce cantique même qui est à la fois le premier monument & le chef d'œuvre de l'art Poëtique.

§. III. Les Grecs, Nation la plus ingénieuse, la plus spirituelle, la plus douée de mérite en tout sens, mais aussi la plus ambitieuse que nous connoissions, les Grecs, s'efforcerent, de ravir au vrai Dieu des Hebreux, à l'auteur de toute

toute la nature, le précieux don de la Poësie, pour l'attribuer à leurs fausses divinités. Dans leurs ingénieuses fictions, Apollon devint le Dieu de la Poësie, il habita la double colline de la Phocide, le Parnasse ou Permesse & l'Helicon, dont le pié etoit arrosé par le fleuve d'Hypocrêne; tout mortel qui s'abreuvoit de ses eaux étoit atteint du sacré délire. Des Cygnes immortels se débattoient sur ces ondes. Apollons avoit pour compagnes les muses, ou les neuf doctes sœurs, les filles de mémoire. Les graces l'y venoient trouver. Pégase son coursier ailé le transportoit d'un vol rapide dans toutes les régions de l'univers. Emblêmes heureux qui ornent & qui embellissent encore aujourdhui notre Poësie, & auxquels on n'a jamais pu substituer d'autres images plus brillantes.

§. IV. Les annales litteraires de tous les peuples nous offrent des vestiges de Poësie, dès les tems les plus reculés. On les trouve chez les anciens Barbares les moins civilisés, & chez les Americains les moins connus. La nature a eu ses droits partout & dans tous les ages. Tacite nous parle des vers & des hymnes des Germains dès les tems que cette nation austère habitoit encore les forrets, & que ses mœurs étoient sauvages. Les premiers habitans de la Runnie & des autres païs du Nord, ceux des Gaules, d'Albion, d'Iberie, d'Ausonie & des autres contrées d'Europe avoient des vers, tout comme les anciens peuples d'Asie & des bords connus d'Afrique. Mais les productions simples de la nature ont toujours quelque chose de difforme, d'âpre & de sauvage, & il semble que la sagesse divine ait placé l'homme ingenieux, l'homme policé sur la

terre

terre, pour cultiver ce qui sort de son sein brut & imparfait. L'Art a donc poli la Poësie qui naquit toute nüe & toute sauvage du cerveau des premiers humains. Cet art travaille encore & ne cesse de trouver de l'occupation. C'est de cet art que nous sommes obligés de découvrir ici les principes, de tracer les préceptes & d'indiquer les principales règles. Raison sevère, ne nous abandonne point dans cette carrière épineuse! Prête-nous ton flambeau! Guide notre plume! Enseigne-nous le stile convenable à la recherche de la verité! Mais permets-nous d'orner quelquefois cette verité simple & naturelle d'une guirlande faite par la main des Muses! Nous écrivons pour des mortels habitués aux traits brillans, & accoutumés à ne prendre les remedes les plus salutaires qu'avec un véhicule doux & piquant.

§. V. Mais, qu'est-ce donc que la Poësie? Ce seroit reculer les limites de l'empire de la Poësie, ce seroit retrécir la sphère de cet art divin, si nous voulions à l'imitation de tous les Dictionnaires, & de tous les traités de la versification, dire ici que *la Poësie est l'art de faire des vers, des lignes, ou des périodes soit cadencées, soit rimées.* C'est plûtot là une explication grammaticale du mot, qu'une définition réelle de la chose, & c'est dégrader la Poësie que de la définir ainsi. C'est présenter l'idée d'un art qui n'auroit gueres plus de mérite que le talent de jetter des grains de millet à travers du trou d'une aiguille. Formons nous en une idée plus sublime, & fondés sur la Raison & la verité disons, que LA POËSIE EST L'ART D'EXPRIMER SES PENSÉES PAR LA FICTION. Le terme

me Allemand (*) par lequel nous rendons le mot de Poësie & celui d'en faire, repond parfaitement bien à cette définition; tandis que le verbe ποιεω & le substantif ποιησις grecs, dont le premier signifie *faire* & le second *ouvrage*, ne repandent aucune lumière éthimologique sur la chose même, quoi que ces mots ayent été adoptés dans la lanque latine, & dans toutes celles qui en dérivent.

§. VI. C'est donc ainsi (si l'on y réflechit avec attention) que toutes les métaphores & toutes les allégories, qui sont des espèces de fictions, forment les prémiers materiaux pour un edifice poëtique; c'est ainsi que toutes les images, toutes les comparaisons, toutes les allusions, toutes les figures, & surtout celle qui personnifie les etres moraux, les vices & les vertus, concourrent à la décoration d'un semblable batiment. Tout ouvrage rempli d'invention, qui de moment en moment présente des images qui rend le lecteur attentif & l'émeuvent, où l'auteur fait préter des sentimens interessans à tout ce qu'il fait parler, & où il fait parler sous des figures touchantes tout ce qui n'affecteroit que foiblement notre ame, s'il nous étoit présenté revêtu du stile simple & prosaïque, est donc un ouvrage poëtique; tandis qu'un ouvrage, même en vers, qui est du genre didactique ou dogmatique, ou moral, où les objets sont présentés tout uniment, sans fiction, sans images, & sans ornemens, ne sauroit être appellé poëtique, mais simplement un ouvrage en vers; vû qu'il y a très loin de l'art de

(*) DICHTKUNST, *art de la fiction*, DICHTEN *faire des fictions*, pour *dire Poësie & faire des vers.*

de reduire des pensées, des maximes, des préceptes en périodes cadencées ou rimées, à l'art de la Poësie.

§. VII. Une fable ingénieuse, un roman court & plein de vivacité, une comedie, un récit sublime des actions d'un Héros, tel que le Telemaque de M. de Fenelon, quoi qu'ecrit en prose, mais en prose cadencée, est donc un ouvrage poëtique, parce que le fond & l'éxecution en sont des fruits du génie, que tout y est fiction, & que la verité même semble y avoir employé le mensonge innocent & agréable pour instruire avec efficace. Cela est si vrai que le pinceau même, lorsqu'il veut plaire & remuer, à recours à la fiction, & qu'on appelle cette partie de peinture, la composition *poëtique* du tableau; ainsi que nous le verrons bientôt. C'est donc à l'aide de la fiction que la Poësie peint pour ainsi dire les paroles, qu'elle donne un corps & une ame aux pensées, & qu'elle anime, qu'elle vivifie tout ce qui est ou aride, ou sec, ou mort sans la fiction. Tous les ouvrages, où les pensées sont exprimées par des fictions ou des images, sont donc poëtiques, & tous les ouvrages, où les pensées sont exprimées naturellement, uniment & simplement, fussent-ils même en vers, sont prosaïques Les vers sont peut-etre moins opposés à la prose, que la Poësie n'est opposée à la prose, & l'on voit trop souvent des vers prosaïques, mais jamais de la poësie prosaïque, ce qui seroit contradictoire. Que ceux qui rejettent notre définition, ou qui sont d'un sentiment contraire à celui que nous venons d'énoncer, ou qui attribuent à la simple versification plus de prérogatives qu'elle n'en sauroit prétendre,

dre, nous disent sous quelle classe de diction ou d'expression ils veulent ranger ces ouvrages que nous venons d'indiquer, ces fables, ces romans, ces comedies, ces Poëmes, dont l'invention & le stile sont également poëtiques. S'ils les placent au nombre des simples ecrits prosaïques, ils sont très éloignés de la verité. Les arts & les sciences n'ont été rédigés en sistêmes, que pour mettre plus d'ordre dans ses objets, pour faciliter les travaux de l'esprit & de la mémoire, en rangeant chaque chose à sa place convenable, & dans cet arrangement on n'a assigné à ces sortes d'ouvrages, enfans du génie & de la fiction, d'autre place que dans le sanctuaire de la Poësie.

§. VIII. Qu'on ne s'imagine pas néanmoins que nous envisagions les vers comme étrangers, inutiles, ou superflus à la Poësie. Non certes. Loin de nous une semblable erreur! Savoir réduire ces images, ces fictions en vers c'est une des plus grandes difficultés des Poëtes, & un des plus grands mérites de la Poësie. En voici les raisons. La Cadence, le son, & plus encore la rime des vers plaisent infiniment à l'oreille, & notre ame les déclame même imperceptiblement tandis que nos yeux les lisent. Il en résulte donc un plaisir pour notre esprit, & un puissant attrait pour nous y attacher; mais ce plaisir seroit frivole & enfantin s'il n'etoit soutenu par une utilité réelle. Les vers n'ont été imaginés dès les prémiers ages du monde, que pour aider à la mémoire, & pour lui procurer des facilités. La Cadence, l'harmonie & plus encore la rime des vers forment les plus puissans secours que l'art puisse fournir à la mémoire. Il est impossible que dans les vers, les périodes puissent devenir

longues,

longues, & le Poëte eſt obligé malgré lui de concentrer ſes idées, & de renfermer chaque penſée dans un certain nombre donné de ſyllabes. Delà vient que chaque penſée ſe reduit d'elle même en ſentence ſous la plume du bon Poëte. Les images ou les fictions poëtiques, qui frappent nos ſens, achevent de graver dans nos ames des traces profondes, que ſouvent le tems même ne ſauroit en effacer. Montagne, dont les expreſſions ſont toujours uniques, dit quelque part: *La ſentence preſſée aux piés nombreux de la Poëſie, élance mon âme d'une plus vive ſecouſſe.* Et combien d'apophtegmes, de ſentences, de maximes, de preceptes admirables ne ſeroient pas perdus dans l'abime de l'oubli, ſi la Poëſie n'avoit trouvé moyen de les en préſerver par ſon harmonie? Pour donner plus d'efficace à cette impreſſion vive, les premiers hommes chantoient les vers, & il faloit de toute néceſſité que les mots & les phraſes y fuſſent aſſervis, ou du moins à la cadence, pour être ſuſceptibles d'une expreſſion Muſicale. Un des plus grands mérites de la Poëſie conſiſte donc à s'exprimer en vers, & c'eſt ce qui fait qu'elle a deux parties, dont la prémiére porte ſur l'*invention* en général, & qu'on peut nommer par excellence la *Poëſie*, & la ſeconde qui a pour objet l'*execution*, & qu'on appelle la *verſification*.

§. IX. Nous nous propoſons de ſuivre dans cette analyſe une diviſion ſi juſte & ſi naturelle. Nous y conſacrons deux Chapitres. Dans ce premier nous ferons tous les efforts dont nous ſommes capables, pour trouver & pour établir les vrais principes de l'art poëtique, & dans le ſuivant nous déveloperons les préceptes & les rè-

gles de la verſification. Mais avant que d'entrer dans cette carrière difficile, qui n'eſt pas toujours jonchée de fleurs, mais auſſi hériſſée d'epines, nous croyons devoir renvoyer le Lecteur au Chapitre premier de ce ſecond livre, où nous avons commencé à lui retracer les principes généraux & communs à tous les beaux-arts. Les réflexions ſuivantes ſerviront principalement à les appliquer au grand art de la Poëſie en particulier, & à en faire voir en même tems la juſteſſe.

§. X. Nous avons donc dit au §. I. du premier Chapitre que l'eſſence des beaux arts en général, & par conſequent de la Poëſie en particulier, conſiſte dans l'*expreſſion*, & nous croyons que cette expreſſion, pour être poëtique, doive néceſſairement ſe faire par la *fiction*. Il s'enſuit donc que le premier principe de la Poëſie ſoit l'*invention* (v. Chap. I. §. VII.). Cette invention fruit unique d'un beau génie, porte *premiérement ſur le ſujet même qu'on entreprend de traiter*; *ſecondement ſur la forme qu'on imagine, ou qu'on choiſit pour traiter ſon ſujet, ou le genre dans lequel on veut écrire*; *troiſièmement ſur le plan qu'on invente pour traiter ce genre*; *& quatriemement ſur l'exécution de ce plan dans tous ſes détails*. Nos premiers guides, les anciens, ne nous preſentent point de flambeau qui éclaire univerſellement tous ces objets. Les préceptes qu'Ariſtote nous fournit, ne regardent que le poëme épique & le poëme dramatique, ce qui pour le dire en paſſant, confirme l'idée où nous ſommes, que l'antiquité même faiſoit conſiſter l'eſſence de la Poëſie dans la fiction, & ne rangeoit pas ſous les loix de cet art des vers qui en étoient dénués, ou d'un genre qui n'en paroiſſoit pas ſuſceptible. Mais de-

puis

puis que cet art s'est perfectionné, & que la Poësie, semblable à l'Electricité, communique son feu à tout ce qu'elle touche, anime & embellit tout ce qu'elle traite, il semble qu'il n'y ait plus de matière dans l'univers que l'invention du Poëte ne puisse embrasser, & rendre également lumineuse & agréable. Quand le Dieu du génie établit sa demeure au sommet de la double colline de sans-souci, il décrit l'art austère de la guerre avec autant d'élegance & de grace, qu'il traiteroit le doux art d'aimer s'il en faisoit l'objèt de ses chants. De cette universalité de la Poësie, du caractère de l'expression par la fiction, applicable à tous les sujets possibles, sont nés les divers *genres de Poësie*, dont on ne peut s'empecher de marquer aujourd'hui la nature, ainsi que les limites, & de tracer les préceptes convenables à chaque genre en particulier.

§. XI. Le premier est le *genre épique*, ou *l'epopée*. L'habile Despreaux nous en donne une brillante description, dans ces vers de l'art poëtique.

D'un air plus grand encor la poësie epique
Dans le vaste recit d'une longue action
Se soutient par la fable, & vit de fiction, &c. &c.

Ce grand Poëte savoit d'après son maître & son modèle, d'après Horace enfin, *à quel coin sont marqués toutes les espèces de bons & de mauvais vers*. Il en donne des règles justes, & ce qu'il y a d'admirable, c'est que l'expression de la règle forme ordinairement chez lui le plus bel exemple qu'on puisse fournir. Mais il n'a pas épuisé son art; sa poëtique ne dit pas à beaucoup près tout ce qu'on peut dire d'essentiel, ni tout ce qu'on doit

dire sur la poësie, lors qu'on cherche plutôt à instruire qu'à plaire, c'est un riche cultivateur qui se promêne dans les champs du sacré vallon, qui fait sa récolte en coupant les plus beaux épics pour en faire un bouquet, & qui semble nous avoir laissé toute la moisson à faire. Le mot *d'epique* vient du grec, ἔπος & dérive du verbe εἴπω *dico*. Il signifie au sens naturel discours, & au figuré *discours en vers, morceau de poësie*. Le mot *epopée* est également grec & vient de ἔπος *carmen* ou *poëme*, & de ποιέω *facio*, *je fais*. L'usage antique & moderne a introduit qu'on consacre le nom d'*epique* par excellence à un grand poëme, qui n'est point du genre dramatique, & qu'on désigne par celui d'*epopée* l'histoire, la fable, le sujet qu'on traite dans un poëme épique. Aujourd'hui un poëme epique est donc le *recit*, soit en vers (ce qui est la plus grande perfection) soit en stile poëtique, *d'un evenement singulier, grand, merveilleux & interessant ou pour le genre humain entier, ou pour un grand nombre d'hommes en particulier*.

§. XII. Soit perversité du cœur, soit illusion de l'esprit, soit habitude, il semble que les hommes se soient accoutumés à n'envisager comme grand, merveilleux & interessant, que ce qui tend à leur destruction, que les actions des célebres hommes de guerre. Notre histoire, prétenduë civile ou politique n'est, si l'on y prend garde de près, que le tissu des guerres qui ont désolé le monde sous les règnes successifs des divers souverains qui l'ont gouverné. On a voulû que la Poësie suivit le même préjugé. Voilà pourquoi on a donné très abusivement au poëme épique le nom de poëme héroï-

roïque, & nous n'avons pas même dans la langue Allemande d'autre mot pour le désigner. On s'est laissé séduire par cette dénomination au point de s'imaginer que le sujet d'un poëme épique ne pouvoit être pris que dans les faits & gestes de quelque Héros. Erreur des plus grandes, abus singulier, conséquence très dangereuse des mots! vraïe manie de pédans! N'ya-t-il donc que ce qui fait le malheur des humains qui merite d'etre transmis à la posterité, & d'occuper la Poësie? Les grands evenemens qui ont formé leur bonheur, qui ont jetté les fondemens de leur félicité seroient-ils indignes de porter le nom, & d'entrer dans l'idée de l'epopée, du poëme épique? Parce qu'Homère & Virgile ont fait entrer dans leurs poëmes des exterminateurs d'hommes, des Héros, & encore des Héros assez plats & subalternes, ne seroit-il pas permis d'y introduire les bienfaiteurs paisibles du genre humain, des hommes qui se sont dévoués à des travaux immenses & utiles? faut-il toujours voir couler le sang humain pour concevoir l'idée d'un grand objet?

§. XIII. Le Camoëns, don Louis d'Ercilla, mais surtout Milton, Raune le fils, & Klopstock ne s'y sont point mépris. Ils ont cru avec raison que la découverte de païs inconnus, d'un nouveau Monde, & ce qui est infiniment plus grand encore, la perte du paradis, la religion des chrêtiens & la redemption du genre humain par le Messie, étoient des evenemens dignes de faire le sujet d'un poëme épique, qu'ils devenoient la source des plus grandes beautés que la Poësie puisse produire, & qu'Adam consideré comme la tige du genre humain, & le Messie

comme son Sauveur, comme le Héros de la tribu de Juda étoient des personnages infiniment plus augustes, plus interessans que le furieux Achille, l'intriguant Ulisse, ou le pieux & en même tems tres-perfide Enée. Car, pour peu qu'on y fasse attention, si de nos jours & selon la règle de nos moeurs épurées, des hommes faisoient des actions telles qu'Homere & Virgile en prêtent à leurs héros, le moins qui pourroit leur arriver seroit d'etre enfermés dans une maison de correction, ou dans quelque cul de basse-fosse. On peut conclure de tout ceci, que le sage Addisson avoit raison de dire, *si vous faites scrupule de donner le titre de poëme épique au Paradis perdu de Milton appellez-le, si vous voulez, un poëme divin* Le nom ne doit jamais rien faire à la chose, & tout Poëte qui aura quelque grand evenement, quelque action mémorable & interessante à traiter, pourra sans balancer en faire le sujet d'un poëme épique.

§. XIV. Après qu'il aura fait choix du sujet & du genre épique pour le traiter, le Poëte doit penser au plan de son poëme. Comme les premiers Poëtes en general frédonnoient leurs vers & qu'Homere en particulier chantoit son Illiade & son Odyssée en mendiant, par toute la Grece pour gagner sa vie, l'usage a établi de dire *chanter* pour celebrer en vers, ou en stile poëtique tel ou tel héros, telle ou telle action, tel ou tel évenement. On chante encore aujourd'hui dans plusieurs contrées de l'Italie les plus belles strophes de la Jerusalem delivrée du Tasse, & le genre de vers qu'il a choisi est propre au chant, quoi qu'on puisse regarder ce genre même comme un vice, & que les vers Alexan-

Alexandrins de 12 ſyllabes ſemblent convenir infiniment mieux à la gravité & à la majeſté de l'epopée, par la raiſon même qu'ils ſont plus faits pour la déclamation que pour la Muſique; comme nous le ferons connoître au chapitre de la verſification. C'eſt encore une coutume reçuë & une coutume très ſage de commencer ſon poëme par un *expoſé court*, vif & ſuccinct du ſujet qu'on entreprend de traiter. Rien n'eſt plus propre à ſaiſir l'eſprit du lecteur, à le prévenir, à l'inſtruire, à le fixer & à l'attacher qu'un pareil début. A cet expoſé ſuccède communement une *invocation.* Les anciens l'addresſoient ou aux muſes, ou à Apollon, ou à quelque autres de leurs divinités. Cet uſage paroit aſſez ſingulier, ſi l'on ſe tranſporte en idée dans ces ſiècles reculés, & ſi l'on réflechit que la mithologie faiſoit la religion ou la Théologie des payens. Ne ſeroit-il pas ridicule & même trop prophane, ſi de nos jours, un Poëte qui auroit les actions d'un héros ou quelque autre évenement purement mondain à traiter, vouloit commencer par appeller à ſon ſecours la Vierge, les Anges, les Cherubims, les Seraphims, ou quelques Saints du paradis? Quoi qu'il en ſoit, on ne ſauroit diſconvenir qu'une ſemblable invocation ne donne beaucoup de grace, & même quelquechoſe de grand & d'impoſant à un poëme. Les noms d'Apollon & des Muſes conviennent mieux dans notre bouche & dans nos vers, que dans ceux des anciens qui en faiſoient ſérieuſement leurs divinités. Nos grands Poëtes connoiſſent auſſi l'art heureux de perſonifier des vertus ou des qualités divines, & de leurs addresſer ces ſortes d'invocations; ce qui fait un très

grand effet. Enfin comme un poëme épique forme une narration longue & étenduë, entremelée néceſſairement d'epiſodes analogues au ſujet, on le diviſe, ſelon la coutume en chants; mais lorsque le poëme eſt en proſe, on le diviſe en livres, en parties &c.

§. XV. Pour éclaircir tous ces préceptes par un exemple frappant, nous citerons ici les premiers vers de la Henriade. L'Illuſtre auteur de ce poëme peut ſervir de modèle pour ce genre, comme pour la plupart des autres qu'il a traités. Voici comme il commence:

Je chante ce Héros qui regna ſur la France
Et par droit de conquête & par droit de naiſſance;
Qui par le malheur même apprit à gouverner;
Perſecuté longtems, ſut vaincre & pardonner
Confondit & Mayenne, & la Ligue & l'Ibére,
Et fut de ſes ſujets le vainqueur & le père.
Je t'implore aujourd'hui, ſevère verité:
Repans ſur mes ecrits ta force & ta clarté.
Que l'oreille des Rois s'accoutume à t'entendre.
C'eſt à toi d'annoncer ce qu'ils doivent apprendre.
C'eſt à toi de montrer aux yeux des nations
Les coupables effets de leurs diviſions.
Dis comment la diſcorde a troublé nos provinces;
Dis les malheurs du peuple, & les fautes des princes;
Viens, parle; & s'il eſt vrai que la fable autrefois
Sut à tes fiers accens mêler ſa douce voix,
Si ſa main délicate orna ta tête altière,
Si ſon ombre embellit les traits de ta lumière;
Avec moi ſur tes pas permets-lui de marcher,
Pour orner tes attraits & non pour les cacher.

Il

Il commence enſuite d'abord ſon recit par ces deux beaux vers:

Valois regnoit encor, & ſes mains incertaines
De l'etat ébranlé laiſſoient flotter les rénes: &c. &c.

§. XV.* A l'egard de l'execution du plan, ou du corps d'un poëme épique, puiſons encore des leçons chez un grand maître de l'art, & voyons les règles que l'ingénieux Boileau nous en donne: voici ſes mots:

Là pour nous enchanter tout eſt mis en uſage;
Tout prend un corps, une âme, un eſprit, un viſage.
Chaque vertu devient une divinité.
Minerve eſt la prudence, & Venus la beauté.
Ce n'eſt plus la vapeur qui produit le tonnère;
C'eſt Jupiter armé pour effrayer la terre.
Un orage terrible aux yeux des Matelots,
C'eſt Neptune en courroux qui gourmande les flots.
Echo n'eſt plus un ſon qui dans l'air retentiſſe:
C'eſt une Nimphe en pleurs, qui ſe plaint de Narciſſe.
Ainſi dans cet amas de nobles fictions
Le Poëte s'egaye en mille inventions
Orne, éleve, embellit, agrandit toutes choſes
Et trouve ſous ſa main des fleurs toujours écloſes.

Sous cette peinture agréable, le Poëte nous retrace que l'evenement ou l'hiſtoire qui forme le ſujet d'un tel poëme, doit être vrai & arrivé en effet, au moins fondé ſur des autorités reſpectables, mais que les circonſtances, les incidens & tous les ornemens peuvent & doivent même prendre leur ſource dans la fiction, fruit d'une imagination vive & brillante. Il doit même rég-

ner

ner une certaine *unité d'action* dans un poëme épique, mais qui est beaucoup moins bornée, moins restrainte, moins rigide que celle du poëme dramatique. L'Action, qui est *une & simple*, qui se dévelope aisement & par degrés, plait d'avantage qu'un amas confus d'avantures monstrueuses. Il est encore nécessaire d'observer, que le Poëte doit éviter autant qu'il est possible de suivre dans son poëme un ordre historique, ce qui est un des plus grands défauts de la Pharsale de Lucain. L'Historien doit suivre le fil des evenemens; le poëte au contraire doit d'abord mettre tout en action, commencer par faire agir tous ses acteurs, & amener les faits qui ont précedé l'action principale, & qui sont necessaires soit pour l'embellir, soit pour l'eclaircir, soit pour la rendre plus interessante, par des recits ou autres inventions. On souhaite aussi que cette unité si sage soit ornée d'une varieté d'episodes, qui peuvent se puiser dans la fable, dans l'histoire, dans des decouvertes importantes & nouvelles &c.

§. XVI. C'est au sujet de ces Episodes charmantes & pour en mieux faire connoître la nature & le mérite que nous rapporterons celle que M. de Voltaire fait entrer dans son Henriade où il explique si heureusement en quelques vers le celebre sistème de Newton.

Dans le centre éclatant de ces orbes immenses
Qui n'ont pû nous cacher leur marche & leurs distances.
Luit cet astre du jour par Dieu même allumé
Qui tourne autour de soi sur son axe enflamé.
De lui partent sans fin des torrens de lumiére,
Il donne en se montrant la vie à la matière;

Et

Et dispense les jours, les saisons & les ans
A des mondes divers autour de lui flottans.
Les astres asservis à la loi qui les presse
S'Attirent dans leur course & s'évitent sans cesse,
Et servant l'un à l'autre & de règle & d'appui
Se prêtent les clartés qu'il reçoivent de lui.
Au de là de leurs cours, & loin dans cet espace,
Où la matière nage & que Dieu seul embrasse,
Sont des soleils sans nombre & des mondes sans fin;
Dans cet abime immense il leur ouvre un chemin.
Par delà tous ces cieux le Dieu des cieux réside &c.

La description du temple de l'amour dans le neuvième chant qui commence par ces mots.

Sur les bords fortunés de l'antique Idalie,
Lieux ou finit l'Europe & commence l'Asie
S'Eleve un vieux palais respecté par les tems; &c.

Est encore une episode charmante, qui fourmille de beautés. Cependant il est essentiellement néceſsaire que toutes ces episodes soient analogues, ou du moins convenables au sujet, & que l'art les amène si à propos, qu'il semble que ce soit l'ouvrage de la nature.

§. XVII. Les Poëmes comiques ou burlesques, comme la Batrachomyomachie ou la guerre des rats & des grenouilles d'Homère, le Lutrin de Boileau, *l'Orlando furioso* de l'Arioste, la Boucle enlevée de Pope, la *secchia rapita* de Tassoni, le Phaëton de Zacharie, & une quantité d'autres, ne sont proprement que des espèces de parodies du poëme épique dont ils suivent dans la composition toutes les règles. Mr. de Voltaire dit cependant, avec raison, que l'Europe

ne

ne mettra l'Arioſte avec le Taſſe, c'eſt à dire le poëme comique avec l'epique, que lorsqu'on placera l'Eneïde avec Don Quichote, & Calot avec le Corrège. M. Deſpréaux neanmoins a trouvé l'art d'ennoblir le comique de ſon Lutrin, & de le rendre auſſi agréable qu'intereſſant. Il n'y a point entaſſé ce burleſque ſur le burlesque, il a ſcû eviter le bas comique, le trivial, le gigantesque & on ne ſauroit lui dire, comme le Cardinal d'Eſt à l'Arioſte : *Dove Diavolo, Meſſer Ludovico, havete pigliato tanto coglionerie?* M. Greſſet nous a fait voir dans ſon *Vertvert* & dans ſa *Chartreuſe* qu'il peut y avoir entre le poëme héroïque & le burlesque encore un genre ou une eſpece d'epopée, qui tient du moral, du ſatirique, du ſerieux, du badin & du comique noble.

§. XVIII. Ce qu'un des plus grands maîtres de l'art a dit à l'occaſion de la Poëſie épique, ſur la néceſſité de lire les chefs-d'œuvres en ce genre même, eſt très ingénieux, très vrai & très inſtructif; mais il n'en eſt pas moins certain que les principes & les règles ſont utiles, pour ne pas dire indiſpenſables à ceux qui veulent lire ces chefs-d'œuvres avec fruit, & les faire ſervir de modèles à leurs propres travaux. La plus grande preuve en eſt qu'Ariſtote & ſes ſucceſſeurs ont fabriqué leurs poëtiques ſur les ouvrages d'Homère & d'autres Poëtes les plus célebres de leur tems, c'eſt à dire qu'ils ont puiſé les préceptes moins dans la raiſon même, que dans les exemples. Qu'en eſt-il arrivé? Ou bien ils n'ont pas tout dit ce qui étoit eſſentiel à dire, ou bien ils ſe ſont ſouvent égarés & trompés avec leurs modèles. La même choſe arrivera à tout

poë-

Poëte qui lira ſans principes un excellent poëme pour l'imiter. Il s'égarera bien ſouvent dans ſa route. Souvent il ſe permettra des libertés, & ſouvènt il ſe donnera des entraves, qui les unes & les autres ne ſont pas fondées ſur le bon ſens. Car il ne faut pas croire que toutes les règles de l'art tendent à brider & à gêner le genie. Au contraire les bons & les vrais préceptes étendent les bornes de ſa liberté. C'eſt avec ces touches legères que nous avons crayonné l'esquiſſe du poëme épique. Le plan de cet ouvrage arrête à chaque inſtant notre plume. Paſſons rapidement au ſecond genre de Poëſie, qui eſt le dramatique, & qui nous fera peut-etre encore transgreſſer les limites que nous nous ſommes prescrites.

§. XIX. Quoi que dans le poëme épique comme dans la fable & dans quelques autres eſpèces de Poëſies, on faſſe preſque toujours parler les perſonnages qu'on y introduit, ce ne ſont cependant au fond que des recits & des narrations, & par conſequent ils n'appartiennent pas, par leur eſſence & leur nature, au genre dramatique. Car *Le Drame* (mot qui vient du Grec δραμα (*actio*) ne conſiſte pas dans un ſimple récit, mais dans *la réprésentation d'une action*; *qui demande néceſſairement un dialogue & qui eſt faite pour occuper le théatre*. C'eſt au moins en ce ſens que nous prenons ici ce mot, ſans nous embaraſſer de la critique & de la ſignification éthymologique. De tous les genres de poëſies le drame eſt le plus important, parce qu'il occupe, qu'il divertit, qu'il inſtruit, qu'il épure le gout, qu'il corrige les mœurs, qu'il adoucit le caractère, & qu'en un mot, il ſert à policer & à éclairer des

des nations entières. Nous ne parlons ici que des ſpectacles d'aujourdhui, & principalement de la ſcéne Françoiſe, qui eſt ſi utile & qui fait tant d'honneur à cette nation. Si les Docteurs de l'Egliſe primitive avoient connu nos ſpectacles, ils en auroient autant relevé le mérite, & recommandé la pratique qu'ils ont condamné, blamé & proſcrit ceux de leur tems. Ils avoit raiſon alors, ils auroient très grand tort maintenant. Malheureuſement ils ont ſouvent des ſucceſſeurs imbéciles qui ne jugent que ſur le nom, qui ne ſavent diſtinguer ni l'eſſence, ni le caractère, ni les qualités differentes, & qui braillent parce que leurs dévanciers ont déclamé. La raiſon & la ſaine politique élevent aujourdhui leur voix & nous diſent que toute nation policée a beſoin de ſpectales honnêtes, polis, épurés; que les auteurs qui crient contre cet inſtitut, ou qui découragent les plus beaux génies à travailler pour le Théatre, & le peuple à y polir ſes mœurs & à chercher une récreation innocente & même utile, ſont des inſenſés & qui plus eſt, des citoyens pernicieux, dont les ecrits mériteroient d'etre livrés aux flames, plutot que ceux des Philoſophes qui s'égarent quelquefois dans la recherche de la verité. Mais,

Le crime fait la honte & non pas l'echaffaut.

L'Abus qu'on a fait de bruler les ouvrages philoſophiques a converti cette fletriſſure en honneur. Elle n'en impoſe plus qu'à la plus vile canaille. Les hommes capables de raiſonnement examinent eux-mêmes un livre, en apprécient le mérite, & ſavent que les Conſeils d'Etat & les

les tribunaux de justice sont aussi peu faits pour décider des verités ou des erreurs philosophiques, que les academies pour juger des interets de l'etat, ou des litiges des citoyens. Cette vieille Pedanterie du Gouvernement est dégenerée en ridicule aux yeux des sages, & si l'on veut encore la mettre en pratique, il faudroit condamner au pilon les ecrits qui tendent à étouffer le genie d'une nation, & à lui enlever une instruction & un plaisir à la fois.

§. XX. Les principales espèces de drames qui occupent aujourd'hui la scéne des peuples policés sont 1. la Tragédie, 2. la Comedie, 3. L'Opera, 4. L'Opera comique, 5. les Pastorales, 6. les Intermèdes, 7. les Pantomines & 8. les Parades. Suivons cet ordre dans l'analyse abregée que nous allons en faire.

§. XXI. *La Tragedie* est donc un poëme dramatique, qui répresente sur le théatre quelque action signalée ou quelque époque funeste de la vie d'illustres personnages. Son but est de réhausser aux yeux des spectateurs le prix des grandes vertus & des sentimens sublimes, comme de dégrader les vices, & de mettre dans tout son jour l'horreur du crime. Elle cherche à y parvenir en faisant jouer les deux grands ressorts de l'ame, ou en excitant la *pitié* & la *terreur*; c'est-à-dire en employant tout son art à émouvoir tellement l'ame du spectateur, qu'il s'interesse pour les personnages vertueux & infortunés qu'elle introduit sur la scéne, au point que leurs malheurs lui causent de la compassion ou de l'effroi, & qu'au contraire, les actions, les sentimens & les succès des personnages vicieux & criminels lui inspirent de l'horreur & de l'in-

dignation. Une tragedie est donc la répresentation d'un seul évenement, & non un tissu de diverses avantures. Dans un tel évenement il doit régner par consequent une triple unité, savoir *unité de tems*, *unité de lieu* & *unité d'action*, Mr. Despreaux a très heureusement exprimé toutes ces proprietés essentielles au drame tragique quand il dit:

Le sujet n'est jamais assez tot expliqué.
Que le lieu de la sçéne y soit fixe & marqué.
Un rimeur sans péril, delà les pirenées
Sur la scene en un jour renferme des années.
Là souvent le Héros d'un spectacle grossier
Enfant au premier acte, est Barbon au dernier.
Mais nous que la raison a ses règles engage
Nous voulons qu'avec art l'action se ménage.
Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théatre rempli.

Les règles de détail decoulent toutes naturellement de la définition même & des grands principes de la tragedie. Il nous est impossible de nous y engager, à moins que d'ecrire une poëtique dans les formes, ce qui n'est nullement notre plan, ni notre dessein.

§. XXII. Disons cependant encore quelques mots sur cette matière qui mériteroit tant d'etendüe. Un poëme tragique doit toujours être divisé en cinq, ou du moins en trois actes. La raison en est, qu'il faut de toute néceffité délasser l'esprit du spectateur, qui ne sauroit être tendu si longtems, & sans interruption sur le même sujet. Son plaisir dégénereroit en fatigue. Il ne faut pas non plus ensanglanter la scéne,

parce que le dégoutant, le cruel, ne ſauroit jamais donner du plaiſir à une belle ame, à un eſprit raiſonnable. Il ne faut pas auſſi que dans une tragedie, l'horrible, le révoltant, le crüel, tienne la place du pathétique, du touchant, du triſte. Il ne faut pas inſpirer l'horreur en voulant exciter la pitié ou la crainte. Tous les perſonnages qu'on introduit, doivent intereſſer plus ou moins. Ceux qui y ſont abſolument inutiles deviennent inſipides, & font languir la pièce. Après toutes ces règles bien obſervées, il faut *courir à la fin* & non pas s'y trainer; par conſéquent *le dénoüement* doit être court, vif, naturel, bien amené, nullement forcé, & s'il eſt poſſible heureux. Le ſpectateur en ſort d'autant plus content de la pièce. Il ſe plait à voir le crime puni & la vertu récompenſée.

§. XXIII. Qu'on nous pardonne ici une question, peut-être témeraire! Seroit-il impoſſible d'imaginer un genre de ſpectacle ou de drame tragique plus encore en grand que celui qui eſt en uſage chez les nations policées? En préſentant au peuple ſur le théatre une action ſignalée, ne pourroit-on pas mettre ſous les yeux du ſpectateur les grands évenemens qui ont concourru à cette action, d'une autre manière que par un maigre, & toujours froid récit? Ne ſeroit-on pas charmé de voir en action, & comme dans la réalité même, ces grands évenemens de l'hiſtoire ancienne & moderne, tels qu'un ſiège fameux, une bataille mémorable, un triomphe, une cérémonie auguſte, un incendie terrible, un combat naval, comme celui d'Actium, le Capitole en flâmes, l'Oympe & ſes Dieux & mille objets pareils? Ce ſeroit en quelque manière

nière rappeller les siècles passés, & faire vivre les hommes dans tous les âges. Il est vrai que l'Opera par ses machines, ses décorations, ses choeurs & ses ballets remplit en quelque manière cette idée; mais il la remplit très imparfaitement. Le chant, la musique, la petitesse de la salle, la mignature des décorations & cent usages ou coûtumes absurdes qui concourent dans un Opera, rendent ce spectacle petit & ridicule. Nous avons ici en vüe un spectacle très en grand, un spectacle fait pour occuper tout un peuple, entrepris par une nation en corps, un edifice pareil au Cirque, & nous concevons très bien que ces sortes de représentations, ces drames tragiques si fort en grand, sont impraticables dans nos théatres étroits, où souvent encore les loges & le parterre sont également déserts, où le vuide donne un air languissant à tout, & où l'entreprenneur meurt de faim. Nous sentons encore que dans un pareil spectacle, le comique seroit très proche voisin du tragique, mais nous pensons qu'un Auteur vraiment habile pourroit en tracer & en assurer les limites.

§. XXIV. *La Comedie* est une piéce de théatre composée avec art pour représenter quelque action humaine; quelque évenement ordinaire de la vie, mais capable d'interesser en ce qu'il répand un ridicule sur les vices ou sur les foiblesses des humains. Le but de la comedie est donc de corriger les moeurs en divertissant; car les hommes sont toujours prets à se pâmer de rire, quand ils voyent représenter les folies qu'ils font tous les jours. Il y a dans le monde trois tribunaux pour corriger les humais, dont il ne faut jamais confondre les bornes.

nes. Le prémier, c'est la justice qui punit les crimes & les forfaits; le second, c'est la chaire qui terrasse les vices, & recommande les vertus morales; le troisième, c'est le théatre qui dans la comedie chatie les ridicules & anime à des mœurs sages, où qui dans la tragedie rend tantot le vice odieux, & tantot la vertu aimable par ses modèles. Il s'ensuit delà qu'il ne faut jamais introduire dans la tragedie des coupables que la justice criminelle puniroit sur l'echafaut, ni dans la comedie des moralistes qui seroient de bons prédicateurs, & des moralités qui conviennent au sermon. Toutes les pièces qui pêchent par cette inattention sont défectueuses. Les autres préceptes de détail que nous pourrions donner sur la comedie en général sont renfermés dans ces vers de l'art poëtique.

Que la nature donc soit votre étude unique
Auteurs qui prétendez aux honneurs du comique.
Qui conque voit bien l'homme & d'un esprit profond
De tant de cœurs cachez a penetré le fond.
Qui sait bien ce que c'est qu'un Prodique, un avare,
Un honnête homme, un fat, un jaloux, un bizare,
Sur une scéne heureuse il peut les étaler,
Et les faire à nos yeux vivre, agir & parler.
Présentez-en partout les images naïves:
Que chacun y soit peint des couleurs les plus vives.

§. XXV. Quelques partisans que nous soyons de l'imitation exacte de la nature & de la décence de l'expression, il y a cependant à cet egard une observation très essentielle à faire, tant pour le spectacle en général, que pour la comedie en particulier. Tout poëme dramatique est

 fait

fait moins pour être lû tranquilement dans un cabinet, ou pour être contemplé de près & à loisir, que pour être vû de loin & en un instant sur un théatre. C'est une espèce de pièce de perspective, un morceau de sculpture destiné à être placé sur le comble d'un edifice, qui exige par conséquent des touches fortes & hardies, des proportions presque colossales ou du moins un peu plus grandes que nature. L'imitation trop exacte de la nature, lé vrai sans aucune exagération, tous les traits fins & délicats, tous les rafinemens de morale, dont la plupart des piéces qui paroissent aujourd'hui, fourmillent, y sont donc très déplacés & deviennent des defauts véritables. Comme au spectacle les plus beaux traits du dialogue passent devant nos yeux ainsi qu'un éclair, que nous n'avons pas le tems d'en considérer la délicatesse, il faut que ces traits soient grands & hardis. Quand M. Despreaux reproche à Molière *qu'il fait quelques fois grimacer ses figures*, c'est qu'il ne connoissoit ni le théatre, ni l'esprit, & le cœur humain aussi bien que cet inimitable comique. Ces prétenduës grimaces sont plus judicieuses qu'on ne pense. Régnard qu'on peut envisager comme le premier comique après Molière a très bien senti la nécessité de cette sage exagération. On ne sauroit lire sans indignation les retranchemens qu'on a fait des plus beaux traits de Régnard dans la nouvelle édition des ouvrages dramatiques de cet auteur. Celui qui a été chargé de cette belle operation devoit avoir la main bien lourde & le tact peu subtil. Quand Hector dans le joueur présente au bon homme Géronte la liste des dettes de son fils, qu'il y trouve la pension de Mlle. Ma-

Margot de la Plante, qu'il s'écrie deux cent cinquante ecus! & que le valet lui repond.

—— —— Ce n'est ma foi pas cher
Demandez; c'est Monsieur un prix fait en hyver.

L'inepte correcteur a retranché ce mot admirable pour y substituer une platitude. Il faut que les mœurs d'une femme soient abominables, si un pareil trait peut blesser la délicatesse de son oreille, & il ne faut jamais supposer une corruption si générale dans les mœurs d'une nation, ni sous ce prétexte cacher la sterilité de son propre génie & ennuïer par des piéces très décentes, mais froides à la glace, comme le sont celles qui paroissent maintenant.

§. XXVI. C'est par la même raison que les sentimens de vertu & de grandeur d'ame doivent toujours être un peu chargés, un peu exagerés, dans la tragedie. Mais il ne faut rien outrer. Ces sentimens sont comme les belles médailles qu'on conserve dans un cabinet par curiosité & pour servir en tout cas de modèles, mais dont on ne sauroit faire usage dans la vie, & qui n'y ont point de cours, comme la monnoïe courante. C'est aussi par la même raison que *le nouveau genre touchant*, qu'on appelle par dérision *le genre larmoyant* est défectueux. „ Il paroit peu „ raisonnable d'introduire sur la scéne des acteurs „ de la secte d'Héraclite, de confondre la riante Thalie avec la triste Melpomêne, & d'em„ prunter des Romans quelques scénes, ou quel„ ques traits maigres & lechés, quelques tri„ vialités édifiantes, auxquels cependant le spec„ tateur applaudit quelquefois en baâillant ",

C'est bien là ce qui n'est pas fait pour être vû de loin. L'Homme de goût peut encore plutot souffrir ces pièces ultramantaines, où la règle de l'imitation de la nature est entièrement violée, où tous les personnages sont pris d'idée, comme l'Arlequin, le Pantalon, le Docteur &c. où la fiction règne d'un bout à l'autre, où la magie, la sorcillerie & le merveilleux prennent constamment la place du vrai & du naturel. Ce genre est à la verité sans aucune comparaison inferieur au genre noble & naturel de la comedie Françoise, mais les grands traits, les touches hardies les saillies plaisantes dédommagent souvent le spectateur de ce que le genre a de miserable, l'on sort de la comedie Italienne en riant, & quelquefois on se souvient toute sa vie d'une pièce qu'on y a vûe avec plaisir.

§. XXVII. Les grandes comédies doivent être divisées en cinq ou en trois actes. *Les petites Pièces* qu'on représente à la suite des autres, sont d'un acte, & il faut y mettre toute la vivacité possible, beaucoup de feu dans le dialogue, beaucoup d'action, pas un mot, pas une action qui ne porte coup. En général, pour composer une pièce de théatre, on fait bien d'inventer d'abord son plan, sa fable, d'en faire un canevas en guise de roman, & de le dialoguer ensuite. Finissons nos réflexions sur la comedie en général par une seule remarque. Auguste reprochoit à Terence, qu'il manquoit à ses pièces, ce qu'il appelloit *vis comica*. Ce mot dit plus qu'on ne pense. Il se rend difficilement dans nos langues, mais nous sentons très bien tout ce qu'il désigne, & nous pouvons dire hardiment que toutes les comédies où la force comique

ne

ne regne point, ne méritent pas ce nom, que ce sont des amphibies qu'on fait bien de nommer *pièce*, comme Cénie, Melanide &c. Les Anglois expriment par le mot de *humour* quelque chose d'approchant.

§. XXVIII. *L'Opera* est un drame représenté en Musique. Ce spectacle fut inventé à Vénise, & l'abbé Perrin en introduisit l'usage à Paris en l'année 1669. Il exige une magnificence éclatante & une dépense toute Royale. Le poëme doit être nécessairement composé en vers, parce que les opéras sont chantés & accompagnés par une symphonie, & qu'il n'y a que les vers qui soient bien susceptibles de Musique. Pour rendre ce spectacle encore plus brillant, il est orné de danses, de ballets, de décorations superbes & de machines surprenantes. Les habits des acteurs, des actrices, des personnages du choeur, des danseurs & danseuses, tous faits avec autant de somptuosité que de goût achevent de rendre un opera pompeux. C'est ce qui a fait dire à M. de V. . . .

Il faut se rendre à ce palais magique
Où les beaux vers, la danse, la musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs
L'art plus heureux de séduire les cœurs,
De cent plaisirs font un plaisir unique.

Cependant malgré cette réunion des arts & des plaisirs à une dépense excessive & à un faste éblouissant, l'opera est aux yeux de quelques personnes de gout une magnifique sottise, parce que le naturel y manque d'un bout à l'autre. Ce n'est point à nous à disputer des gouts. Nous par-

lerons de la musique, de la danse, des décorations, des machines & de la peinture des operas aux chapitres consacrés à ces matières, & ne traiterons ici que du poëme qui en fait le fondement.

§. XXIX. L'Expression des pensées par le chant & la musique est si peu naturelle à l'homme & a quelquechose de si forcé, de si guindé, qu'on ne conçoit pas trop comment la première idée a pû venir aux beaux esprits de vouloir répresenter une action humaine, & qui plus est, serieuse & tragique, autrement que par la parole. Nous avons il est vrai des operas Italiens de l'illustre Métastase, & en françois de Mr. Quinault, Fontenelle &c. dont les sujets sont si humains & tragiques qu'on peut les nommer des tragedies en musique, & de vrais chefs d'œuvres en leur genre. Mais, je crois avoir obsérvé qu'on est fort satisfait, fort touché, à la lecture de ces drames, qu'on se plait beaucoup à en voir la représentation, mais que le spectateur est plus enchanté de la magnificence du spectacle & de la beauté de la musique, qu'émû de l'action & de ce qu'elle a de tragique. Nous ne sommes pas du nombre de ces critiques, qui s'efforcent de prouver que les humains ont tort de prendre du plaisir à une chose qui leur en fait effectivement, qui blament un Amant de trouver sa Maitresse aimable parce qu'elle n'a pas les traits réguliers, & qui voudroient appliquer sans cesse le compas de la logique aux ouvrages du génie; mais nous n'avons fait les réflexions susdites que pour essayer s'il ne seroit pas possible d'augmenter le plaisir des nations policées, en rappro-

chant

chant l'opera un peu plus du naturel, du vraisemblable & de la raison.

§. XXX. Nous croyons donc que le Poëte ne devroit choisir jamais son sujet, ou du moins très rarement dans l'histoire, mais le prendre dans la fable, dans la mythologie, ou dans le païs des enchantemens. Un esprit raisonnable est toujours choqué d'entendre un Héros imparfait avec un filet de voix de serin siffler *à l'armi, à l'armi*, animer ses soldats au combat, les conduire à l'assaut, ou haranguer tantôt le peuple, & tantôt une assemblée de graves Sénateurs. Rien n'est plus risible & il faudroit avoir une ame singulièrement sensible pour en être touché. Mais nous ignorons quel a été le langage des Dieux, leur manière de s'exprimer, il nous est permis de nous faire là dessus telle illusion que bon nous semble, & de croire qu'ils ont chanté pour se distinguer des humains. D'ailleurs toute la magie des décorations & des machines devient naturelle dans ces sortes de sujets & même nécessaire; ce qui fraye le chemin à toute la pompe du spectacle. Les chœurs, les danses, les ballets, la symphonie, les habillemens tout peut-être rendu analogue à un pareil sujet; rien n'est forcé, absurde & choquant. Quiconque a du génie, & sait bien la fable, y trouvera une source féconde pour puiser des sujets sans nombre, très variés, & très propres au drame d'un opera.

§. XXXI. Nous parlerons au chapitre de la Musique de celle qui nous semble la plus convenable pour un tel drame, & des divers changemens dont elle nous paroit susceptible, pour la perfectionner & l'approprier à une ex-

expression plus pathétique, plus noble, & plus naturelle tant dans les récitatifs que dans les airs & les choeurs. Nous n'avons ici pour objet que les travaux du Poëte. Celui-ci ne doit jamais perdre de vuë la nature dans la plus grande fiction même. Un Dieu, un Demi-Dieu, un Héros insigne, tel par exemple que Renaud dans Armide, une Fée, un Génie, une Nimphe, une Furie &c. doit toujours être répresentée selon le caractère qu'on lui attribuë, & ne jamais parler le langage d'un fat ou d'une petite maitresse. Le récitatif qui forme le fond du dialogue demande des vers libres & irréguliers, qui avec la simple cadence approchent le plus du langage ordinaire. Les airs ne doivent point être amenés par force ni être placés mal à propos, soit pour terminer une scéne, soit uniquement pour faire briller la voix d'un acteur, mais naitre du sujet même, exprimer quelque sentence, quelque sentiment, quelque précepte fort & tranchant, tendre & touchant, ou quelque comparaison brillante, mais naturelle, & se placer comme d'eux-mêmes dans un monologue, ou dans une scène à deux. Il faut en éviter surtout la longueur, principalement quand un pareil air entre dans le dialogue, vû que rien n'est plus plat, ni plus revoltant que la contenance des autres personnages qui se trouvent sur la scéne, dont le silence n'exprime rien, & qui ne savent que faire de leurs mains & de leurs piés, tandis que l'autre acteur s'égosille. Les vers de tous les airs doivent être du genre lyrique & renfermer quelque image poëtique, ou peindre quelque grande passion, qui puisse fournir au compositeur l'occasion de déployer ses talens, & de donner aux

pa-

paroles une expression vive & sensible par la Musique. Des paroles froides se rendent toujours mal par le chant & deviennent d'un insipide, d'un ennui mortel dans un air. Les comparaisons usées des Italiens d'un ruisseau qui coule, d'un oiseau qui vole &c. &c. ne peuvent plus se soutenir. Il en est de meme des chœurs, dont l'intervention doit être également naturelle & à propos. C'est tantot tout un peuple, tantot les habitans d'une contrée, tantot des Guerriers, tantot des Nimphes, tantot des prêtres & Prétresses &c. qui élevent leurs voix, qui demandent justice, qui implorent des faveurs, ou qui rendent en corps quelque hommage. L'action même en doit fournir l'idée, les paroles, & la place, au Poëte ingénieux.

§. XXXII. Enfin l'opera étant un spectacle fait moins pour satisfaire l'esprit, que pour charmer l'oreille & toucher le cœur, mais surtout pour frapper les yeux, le Poëte doit avoir une attention particulière à cet objet, & savoir amener les coups de théatre, des combats, des ballets, des fetes, des jeux, des entrées pompeuses, des processions solemnelles, des incidens merveilleux qui arrivent dans les Cieux, sur la terre, sur la mer & jusques dans les enfers; mais toutes ces choses exigent un grand caractère & une précision infinie dans l'execution, vû que sans cela le comique étant très voisin du sublime, elles paroissent d'abord ridicules. L'unité de l'action doit regner à la verité dans un pareil poëme, & tous les incidens épisodiques concourir à la fin principale, sans quoi ce seroit un cahos monstrueux, mais il est impossible d'y observer scrupuleusement l'unité du tems & du lieu.

Ce-

Cependant la liberté que la raison accorde à cet égard au Poëte n'est pas sans bornes, moins il en abusera, & plus son poëme sera parfait, & il ne seroit peut-être pas impossible d'arranger les choses de manière qu'en changeant les décorations, le Peintre pourroit toujours faire paroître quelque partie de la décoration principale qui caracterise le lieu de la scéne, comme un coin d'un palais au bout d'un jardin, ou d'une place qui y conduit &c. Mais tout cela souffre des difficultés & même des exceptions, & l'art du Peintre doit concourir en pareil cas avec celui du Poëte. Au reste tous les operas de l'Europe sont d'un bon tiers trop longs, surtout les Italiens. Toutes nos tragedies le sont de même. L'Unité de l'action demande la briéveté & l'ennuï est inséparable d'un divertissement qui dure quatre heures d'horloge & quelquefois plus. On cherche à obvier à cet inconvenient en partageant un opera en trois ou même en cinq actes, mais l'experience prouve que cette division, quoique sage, ne suffit pas encore pour délasser l'esprit.

§. XXXIII. Les prologues dont on fait préceder quelquefois les operas & toutes sortes de poëmes dramatiques, consistent tantôt dans des fictions ingenieuses, qui tendent à avertir le spectateur du sujet de la pièce, à lui en faciliter l'intelligence, ou à faire l'apologie de l'auteur. C'est sous cette forme qu'ils paroissent principalement chez les Anciens. Tantot ils ont pour but de faire l'eloge d'un Monarque, d'un Prince ou d'un Héros & de parler dans un dialogue feint, de certains évenemens réels qui leur sont agréables ou glorieux. Le genie est le créateur d'un

d'un prologue, la délicatesse en fait l'ame, la fadeur en est l'écueil ordinaire. On ne conçoit pas comment des Monarques sages du siècle passé ont pû souffrir ces coups d'encensoir assommans, ces louanges outrées, accumulées les unes sur les autres, qui leur furent données par des Histrions à leurs propres gages, en leur présence & à la face de tout leur peuple. Il faut être idole pour pouvoir supporter un pareil encens dans un semblable temple. Les prologues se chantent à l'opera, & se recitent devant les tragedies ou les comedies.

§. XXXIV. *Les operas comiques* sont des espèces de parodies de l'opera serieux. Tantot ils contiennent une critique fine, judicieuse & plaisante d'un autre opera ou d'une tragedie célebre; tantot ce sont des sujets simples, naturels & plaisans reduits en drame, & en musique. On a de nos jours beaucoup perfectionné ce genre de spectacle, en France comme en Italie. *La Chercheuse d'esprit*, *le Devin du village* & quelques autres pièces pareilles sont des chefs d'œuvres à mes yeux. En France on applique ordinairement les mélodies des vaudevilles & des chansons les plus connuës & les plus applaudies, au texte d'un pareil drame & cette methode produit un effet charmant. En Italie, où l'on appelle un semblable spectacle, *opera buffa*, les plus grands Poëtes & les plus habiles Compositeurs se sont appliqués à faire des operas comiques & à les mettre en musique. Les intermèdes ou *intermezzi* Italiens, qu'on représente dans les entre-actes, sont des espèces d'operas comiques à deux ou trois personnages. Le celebre *Pergolesi* en a mis quelquesuns en musique, & entre autres *la*

Ser-

Serva Padrona, qui mériteront à jamais l'applaudissement des connoisseurs, & de tout homme qui a du goût. On les partage également en trois actes, & ils sont melés d'airs, de récitatifs & de *duos*, comme les operas serieux.

§. XXXV. Il y a encore de petites farces qu'on nomme *parades* ou parades en plein vent. L'origine de ce mot vient des danseurs de corde & des farceurs qui envoïent leurs bouffons sur un espèce de balcon pratiqué exterieurement à l'entrée de leur théatre pour y faire des lazzis, des postures & des plaisanteries capables d'arrêter les passans, & de les attirer à ce spectacle. Ces gens faisoient d'abord des espèces d'impromptus fors fades; mais depuis quelque tems ils se sont appliqués à imaginer des canevas ingénieux pour ces sortes de pièces, & les plus honnêtes gens s'amusent quelquefois à les imiter dans leurs appartemens *à huis clos*. Ils choisissent un sujet drammatique, ils font le plan d'une petite parade, & la jouënt d'imagination sur le champ. Il faut convenir qu'une pareille représentation prend un grand air de verité par le langage naturel & non étudié qu'on y applique.

§. XXXVI. L'Allemagne a vû naitre depuis quelque tems sur son théatre un nouveau genre de drame, qui consiste dans les *pastorales*. Mais on peut dire à la lettre de ce spectacle qu'il est *renouvellé des Grecs* & des Latins. Les Eclogues les Idylles & les Pastorales dialoguées des anciens en ont sans doute fait naitre l'idée. Soit qu'on représente une pareille pastorale en simple recit par la déclamation, ou qu'on y applique la Musique en la reduisant en *operette*, l'expression naïve, l'imitation ingénieuse de la nature, les beau-

beautés qui en resultent, le tendre & le délicat qui en fait l'ame, le caractère des Bergers, leur habillement, le lieu de la scéne, le charme des décorations, tout concourt à en faire un spectacle très touchant & très agréable. Mais il n'en faut point abuser. Ce genre n'est point susceptible ni d'une grande varieté, ni d'une grande élevation; il ne comporte ni un grand tragique ni un grand Comique, & tout ce qui est simplement délicat, tout ce qui ne souffre pas pour ainsi dire des nuances fortes, hardies, tranchantes, affadit à la longue, surtout au théatre. Nous finirons nos observations sur la Poësie dramatique par un seul précepte, qui est peut-être le plus important de tous; c'est que *les grands & sublimes sentimens dans le genre tragique, & les saillies, bons mots & plaisanteries dans le genre comique doivent toujours naître du sujet même*, & non pas paroître comme des productions de l'esprit du Poëte amenées par force. C'est toujours le personnage qui doit parler dans une pièce selon la nature de son caractère, & jamais l'auteur.

§. XXXVII. Après le genre épique & dramatique, nous plaçons ici au troisième rang le *lyrique*. L'Antiquité lui a donné son nom. Elle rangeoit sous cette classe des morceaux de Poësie, ou des pièces de vers qui se chantoient avec l'accompagnement d'un instrument nommé Lyre. Les modernes ont conservé cette dénomination, & y attachent à quelques differences près, la même idée. C'est ainsi qu'on appelle Pindare le Prince des Poëtes lyriques Grecs, Horace celui des Latins, & Malherbe celui des François. Mais le genre lyrique comprenoit chez les anciens mêmes differentes espèces de vers, il en comprend

encore plus chez les modernes & surtout chez les François. Comme notre Musique a été beaucoup perfectionnée, & que nos instrumens sont plus multipliés que ceux des anciens, *nous rangeons aujourd'hui sous le genre lyrique toutes les pièces de vers qui sont susceptibles de chant & d'accompagnement sans être faits pour le théatre, & qui n'appartiennent point au dramatique, ni à un autre genre particulier.*

§. XXXVIII. La première espece du genre lyrique c'est L'ODE. M. Despreaux nous en trace une très belle & juste peinture en ces vers:

L'Ode avec plus d'eclat, & non moins d'énergie
Elevant jusqu'au ciel son vol ambitieux,
Entretient dans ses vers commerce avec les Dieux.
Aux Athlètes dans Pise elle ouvre la barrière,
Chante un vainqueur poudreux au bout de la carrière;
Mène Achille sanglant aux bords du Simoïs
Ou fait fléchir l'Escaut sous le joug de Louïs.
Tantot comme une Abeille ardente à son ouvrage
Elle s'en va de fleurs dépouiller le rivage:
Elle peint les festins, les danses & les ris,
Vante un baiser cueilli sur les lèvres d'Iris,
Qui mollement resiste & par un doux caprice
Quelquefois le refuse, afin qu'on le ravisse.
Son stile impétueux souvent marche au hazard.
Chez elle un beau desordre est un effet de l'art.
Loin ces rimeurs craintifs, dont l'esprit phlegmatique
Garde dans ses fureurs un ordre didactique:
Qui chantant d'un Héros les progrès éclatans
Maigres historiens, suivront l'ordre de tems.
Apollon de son feu leur fut toujours avare &c.

Ces mots, si l'on y réflechit bien, renferment

l'essentiel de tout ce que nous pourrions dire ici sur le choix du sujet, & sur la composition poëtique de l'Ode. Quant aux divers caractères dont elle susceptible, aux differens genres de vers qu'elle peut employer, & au méchanisme en general que le Poëte doit observer en faisant une Ode, nous en traiterons plus amplement au chapitre suivant de la versification. On y trouvera même des exemples capables de repandre plus de jour sur les regles & les préceptes. Nous en agirons de même à l'égard de tous les autres genres & espèces de vers, dont il nous reste encore à parler dans ce présent chapitre, & nous le disons ici une fois pour tout, pour ne plus le repéter.

§. XXXIX. Au genre lyrique appartiennent donc encore,

1. *Les Stances* espèces d'Odes en strophes ou couplets de 4, 6, 8, 10 ou 12. vers. On les fait aussi quelquefois en nombre impair de 5, 7, 9 ou 13. vers. Elles exigent moins de feu, moins d'enthousiasme poëtique que l'Ode. Elles marchent plus terre à terre, & c'est la raison pourquoi divers Poëtes celebres s'y sont mépris, ont abusé du nom d'Ode, & l'ont donné à ce qui n'etoit que stance.

2. *Les Quadrains* ou *Quatrains* qui sont des couplets de quatre vers. Leur caractère est communement simple & grave. On les compose d'ordinaire en grands vers, & ils ont un sens détaché les uns des autres. Ceux de Pybrac, malgré tous leurs défauts, peuvent cependant servir de modèle.

3. *Les Madrigaux*, ou pièces de poësie amou-

reuſes ; compoſées d'un nombre indeterminé de vers libres & inégaux, & qui renferment quelque penſée tendre & délicate. La chute n'en eſt pas ſi vive & brillante que celle de l'epigramme. Une certaine ſimplicité belle, noble & ſage en fait au contraire le caractère. Le Madrigal n'eſt pas ordinairement diviſé en ſtrophes ou couplets, & par conſéquent, il ne ſauroit former de chanſon, mais il peut très bien ſervir à un grand air.

4. *Les Rondeaux* ne ſe chantent pas communement, mais il y en a qui pourroient être mis en Muſique avec beaucoup de ſuccès, & qui y auroient une grace particulière. Le Rondeau né Gaulois a la naïveté en partage, dit Boileau ; & c'eſt en effet ſon caractère.

5. *Les Triolets* ſont des petits rondeaux compoſés de cinq ou de huit vers ſous deux rimes. Le ſujet en eſt quelquefois plaiſant & quelquefois ſatirique. Ils ne ſont plus gueres à la mode.

6. *Les Sonnets* ſont des Poëſies renfermées en quatorze vers. C'eſt la plus difficile pièce de la Poëſie. Il faut y être exact jusqu'au ſcrupule. Aucun vers foible n'y doit entrer, ni aucun mot y être repeté. La chute doit y être belle & heureuſe, c'eſt-à-dire qu'ils doivent finir par une penſée ingénieuſe. C'eſt ce qui fait dire à M. Despreaux,

Un Sonnet ſans défaut vaut ſeul un long poëme.

7. *Les Vaudevilles* ſont des chanſons que le peuple & ſouvent les plus honnêtes gens chantent, ſur toutes ſortes de ſujets. Les François y

y excellent, & il faut convenir qu'il y en a de charmans.

Le François né malin forma le Vaudeville.
Agréable, indiscret, qui, conduit par le chant,
Passe de bouche en bouche & s'accroit en marchant.
La liberté Françoise en ses vers se déploïe;
Cet enfant du plaisir veut naitre dans la joïe.
BOILEAU.

8. *Les Lais* formoient la Poësie lyrique des vieux Poëtes françois. Le mot, qui vient de *lessus*, signifie complainte ou doléance. Il y avoit anciennement le grand & le petit Lay. Le premier étoit un poëme composé de douze couplets de vers sur deux rimes. Le second étoit de seize ou de vingt vers divisé en quatre couplets, & aussi presque toujours sur deux rimes. On prétend qu'ils ont été faits sur le modèle des vers trochaïques grecs & latins.

9. *Les Virelais* different du Lai a) en ce qu'on met plusieurs rimes masculines tout de suite en tel nombre qu'on veut, & qu'on y place ensuite une feminine. Après quelques couplets on varie, on met plusieurs rimes féminines, & on y ajoute une masculine; b) en ce qu'ici il faut que tous les vers soient égaux, tandis que dans le Lai, le vers intercallaire est plus petit. Le nom de virelai vient de *virer* ou tourner, parce qu'après avoir conduit quelque tems le Lai sur une rime dominante, on le fait virer ou tourner sur une autre rime.

10. *Le Chant roïal* est encore un monument de l'ancienne Poësie françoise, qui n'a été retenuë qu'en peu d'endroits, comme à Toulouse dans

l'Academie des jeux floraux. Il a été ainsi nommé, à cause que le sujet étoit donné par le Roi de l'année courante, c'est-à-dire celui qui avoit emporté le prix l'année précedente. Le Chant roïal se faisoit à l'honneur de Dieu, ou de la Vierge, ou sur quelque autre argument grave, grand & serieux. Il est ordinairement composé de cinq couplets, d'onze vers chacun, & est terminé par l'envoi, ou explication de l'allegorie, qui est de cinq vers, ou tout au plus de sept. Les règles de la versification sont très pénibles, & le lecteur tient rarement compte au Poëte de cette laborieuse pédanterie.

11. *La Ballade* se rapporte au Chant roïal, comme le Triolet au Rondeau. Elle n'a que trois couplets, & l'envoi qui est de 4 ou 5. vers, selon que le couplet est un huitain ou un dixain.

La Ballade asservie à ses vieilles maximes
Souvent doit tout son lustre au caprice de rimes.

dit Boileau avec raison. On en trouve des exemples dans Marot, chez Sarrasin & ailleurs.

§. XL. 12. *Les Mascarades* sont des espèces de petits vers tantot satiriques & tantot en forme de compliment pour des personnages travestis en la raison du Carnaval, ou à quelque autre fête ou bal masqué. On peut rapporter à ce genre les Mascarades Italiennes que des Poëtes lyriques de cette nation font pour le carnaval, de même que les impromtus, que les Poëtes de la Cour de quelques Princes d'Allemagne sont obligés de faire par ordre ou par état à l'occasion de quelque tirage solemnel, soit au blanc, soit à l'oiseau, ou de quelque divertissement à la

cour,

Cour, comme à la repréſentation d'une œconomie ruſtique &c. On ſent aſſez ce que cela peut être.

13. *Les Amphigouris* des François & les *Quolibets* des Allemands reviennent à-peu-près au même. Ce ſont des eſpèces de turlupinades en petits vers, qui préſentent des pointes ou des alluſions malignes; mais qui n'ont point de ſens ſuivi, ni de liaiſons d'idées entre eux. Ils ſont tous du genre lyrique, & ſe chantent communement. Il y en a de très plaiſans, comme celui qui commence par ces mots

Friſez le Mouphti,
Fi!
Poudrez le Sophi,
Fi!
Tous deux ſans péruque
Montant à cheval
Mal &c.

14. *Les Romances* ſont aujourd'hui des eſpèces de chanſons dans lesquelles on fait le recit de quelque évenement tiré de la fable ou de l'histoire ou de quelque avanture arrivée à des Amans &c.

15. *Les Vers concordans*, ſont des vers qui ont pluſieurs mots communs, & qui renferment un ſens ou oppoſé, ou different, à cauſe des autres mots. On en trouve ſouvent dans des Operas, dans des duos &c. comme

Je m'abandonne à { *mon ardeur* / *ma fureur* }

Quel trouble me saisit { *ma surprise* / *ma fureur* } *est extrême!*

{ *Chantez* / *Chantons* } *tant de vertus.*

Il faut { *mourir* / *partir* } *pour satisfaire*
A cette loi sevère. &c.

16. *Les Elegies* & les *Tristes* appartiennent à plusieurs égards aussi au genre lyrique; parce que le chant semble être très propre à exprimer les doléances funebres & les plaintes des amans. Les Poëtes devroient y avoir quelque attention & chercher à adapter les elegies à la Musique, ou du moins les en rendre susceptibles. Ce seroit le moïen d'avoir de l'etoffe pour des grands airs pathétiques, des cantates &c. Ecoutons encore M. Despreaux. Rien n'est plus beau que ce qu'il dit sur l'elegie:

La plaintive Elegie, en longs habits de deuil
Sait les cheveux épars gémir sur un cercueil.
Elle peint des amans la joïe & la tristesse,
Flatte, ménace, irrite, appaise une maitresse.
Mais pour bien exprimer ces caprices heureux,
C'est peu d'etre Poëte, il faut être amoureux.
Je hais ces vains auteurs, dont la muse forcée,
M'entretient de ses feux, toujours froide & glacée,
Qui s'affligent par art, & sous de sens rassis
S'erigent, pour rimer en amoureux transis.
Leurs transports les plus doux, ne sont que phrases vaines
Ils ne savent jamais, que se charger de chaines,

Que

Que bénir leur martyre, adorer leur prison,
Et faire quereller le sens & la raison.
Ce n'etoit pas jadis sur ce ton ridicule
Qu'amour dictoit les vers, que soupiroit Tibulle;
Ou que du tendre Ovide (*) animant les doux sons
Il donnoit de son art les charmantes leçons.
Il faut que le cœur seul parle dans l'elegie.

Mais comme il y a des elegies très longues, & qui ne semblent pas être faites pour le chant, on peut aussi les ranger par cette considération sous le genre didactique, ou sous tel autre qu'on voudra. Les sublimes lamentations du Prophete Jéremie, que M. d'Arnaud a si heureusement traduites en François, sont des Tristes ou des Elegies.

§. XLI. Au genre Lyrique appartiennent encore les poësies pastorales ou les chansons des Bergers & des habitans de la campagne & des forrets, & tout ce qui dans ce genre est susceptible d'un accompagnement de Flute, Hautbois, Chalumeau, Guitare. Parmi ces Poësies champêtres nous avons.

17. *Les Eglogues* ou eclogues sont des morceaux de Poësie Lyrique où l'on introduit des Bergers, des Pâtres & des citoyens de la campagne qui s'entretiennent & qui peignent l'image de la vie pastorale & champêtre. Ce n'est cependant point aux choses purement rustiques qu'est attaché l'agrément de l'eglogue, mais à ce qu'il y a de tranquile dans la vie de la campagne;

(*) Tout le monde connoit les Tristes d'Ovide & les Elegies charmantes de Tibulle. Ce sont les modèles.

pagne; les ſentimens qu'on y déployе doivent à la verité être plus fins & plus délicats que ceux des vrais bergers, mais il faut leur donner l'expreſſion la plus ſimple & la plus champêtre qu'il eſt poſſible. C'eſt la nature qui doit toujours parler dans l'eclogue, & l'art doit s'y cacher ſoigneuſement.

18. *Les Idylles* ſont de petits poëmes egayés qui contiennent des narrations ou deſcriptions de quelques avantures agréables. Celles de Théocrite, qui peuvent ſervir de modèles, renferment des agrémens inexprimables ſous une ſimplicité naïve & champêtre; c'eſt ce qui fait dire à M. Boileau que

Son tour ſimple & naïf n'a rien de faſtueux,
Et n'aime point l'orgueil d'un vers préſomptueux.

19. *Les Villanelles* ſont encore des eſpèces de Poëſies paſtorales qui ſe chantent & dont tous les couplets finiſſent par un même refrein. Il y en a pluſieurs exemples dans l'Aſtrée de M. d'Urfé & dans la Poëtique, ſoit diſante, de M. Richelet. Au reſte il y a des Auteurs qui croyent que les Eglogues, Idylles &c. n'appartiennent point au genre Lyrique. Mais peu nous importe. Si l'on veut en faire un genre à-part, un genre paſtoral, je ne m'y oppoſerai pas. Ce qu'il y a de certain, c'eſt que ces ſortes de Poëſies ſemblent être faites pour la Muſique, & qu'anciennement les eclogues ſe chantoient.

§. XLII. 20. *Les Cantates*, mot qui eſt Italien dans ſon origine, ſont des pièces de Poëſie variées de récitatifs, d'airs, d'ariettes, de duos &c. Souvent elles ſont d'une voix ſeule, mais plus ſou-

ſouvent & mieux encore à deux voix. Ils ſont ſuſceptibles du plus grand accompagnement. Il y en a de ſpirituelles, de galantes, d'heroïques, de paſtorales &c. Les modèles qu'on en trouve dans Bernier, mais ſurtout dans Rouſſeau font bien connoitre que la cantate eſt ſuſceptible des plus grandes beautés poëtiques & muſicales, & que c'eſt peut être le chef d'œuvre des deux arts à la fois.

21. *Les Cantatilles* ſont de petites Cantates dont la muſique eſt ordinairement dans le goût Italien.

22. *Les Serenades* ſont des eſpèces de Cantates faites pour être appriſes par cœur & pour être données avec un accompagnement d'inſtrumens de muſique à quelcun pendant l'obſcurité de la nuit pour l'honorer ou pour le divertir. L'Uſage en eſt le plus commun en Eſpagne. Toutes les Poëſies qui en font le texte, ſont du genre lyrique.

§. XLIII. Enfin la religion même emploïe quelquefois la Poëſie Lyrique pour élever l'ame jusqu'à Dieu. Nous avons en ce genre.

23. *Les Pſeaumes*, nom qui eſt conſacré particulièrement aux CL. hymnes attribuées à David, & qui ſont remplies d'un feu divin, d'un enthouſiasme veritablement oriental, d'une imagination vive & d'une force inimitable pour les poëtes occidentaux.

24. *Les Cantiques* forment le texte d'un chant ſpirituel par lequel on temoigne quelque joïe, ou allegreſſe, à l'honneur de Dieu, ou on lui rend grace de quelque bienfait, ou l'on exprime quelque ſentiment de pieté dont l'ame eſt penetrée. Ils forment ſurtout le chant d'Egliſe.

On

On diroit qu'il y a un mauvais ſort attaché aux cantiques allemands des Proteſtans en ce que dans le nombre immenſe dont leurs livres ſont remplis, il ne s'en trouve que très peu qui ſoient exemts de défauts eſſentiels, ſoit à l'égard de l'expreſſion, ſoit à l'egard de la verſification, ſoit même eu égard aux penſées. Les plattitudes les plus inſipides & les expreſſions les plus baſſes s'y mélent presque toujours à ce qu'il y a d'ailleurs de bon, de ſenſé & d'édifiant. On en excepte cependant tous ceux de M. Gellert & quelques peu d'autres, & il ſeroit à ſouhaiter que nos meilleurs Poëtes vouluſſent conſacrer leurs talens à ce genre, mais il faudroit qu'ils fuſſent remplis de l'eſprit de David. Le médiocre eſt ici inſuportable.

25. *Les Hymnes* ſont des eſpèces d'odes propres a être chantées en l'honneur de la divinité. Chez les anciens ces hymnes étoient d'ordinaire compoſées de trois couplets ou ſtances. L'Une s'apelloit Strophe, l'autre Antiſtrophe, & la dernière Epode. On chantoit des hymnes à la louange de Bacchus. L'Egliſe a conſervé ce nom. On appelle le *gloria in excelſis* l'hymne angelique. Il y en a dans le bréviaire, & l'on a des hymnaires entiers ou des livres qui en contiennent un grand nombre.

26. *Les Motets* ne ſont proprement que des compoſitions de muſique ſur une periode courte, ou ſur quelques verſets ou antiennes, qui ſont propres pour les egliſes. Mais on peut rapporter à ce genre tous les grands motets, tous ces textes pour la muſique ſpirituelle, ou ces eſpèces de cantates ſacrées que les plus habiles Poëtes ont compoſé, que les plus grands compo-

ſiteurs

fiteurs ont mis en musique & que diverses Nations chrêtiennes font exécuter, soit en carême soit en d'autres tems de l'année pour exciter leur dévotion. Tels sont par exemple le fameux *stabat mater dolorosa* de Pergolesi, la Mort de Jesus, le Joas Roi de Juda, & une infinité d'autres dans toutes les langues, surtout en Allemand, où l'on excelle en ce genre.

27. *Les Noels* sont aussi des chansons spirituelles faites en l'honneur de la nativité du Sauveur du monde. Mais il faut convenir que l'usage trop commun de ces noëls, que les enfans chantoient dans les rües, dans les villages & sur les grands chemin en a fait faire des abus, & qu'on a mêlé dans ces chansons le sacré & le plaisant, l'edifiant & le profane d'une maniére très peu convenable à ces sujets.

§. XLIV. Le quatrième genre de Poësie est le *didactique* ou le *dogmatique*. Il comprend sous lui, comme espèces.

1. Tous *grands Poëmes dogmatiques*, comme le poëme de Lucrèce de la nature des choses, l'anti-Lucrèce du Cardinal de Polignac, les Géorgiques de Virgile, l'art de la guerre du Philosophe de sans souci, l'art poëtique d'Horace & de Boileau, le poëme sur la religion de Racine le fils, & tout ce qui enseigne quelque doctrine, art ou science.

2. Les *Poëmes en vers purement historiques* où l'imagination & la fiction n'ont aucune part, & qui appartiennent plus à la versification qu'à la Poësie.

3. Toutes *les epitres en vers*, *comme* celles d'Horace,

race, de Boileau, de Voltaire & d'autres grands poëtes, qui sont des chefs d'œuvres & des modèles en ce genre.

4. *Les epitres chagrines*, qui sont des espèces de tristes ou elegies, mais sans fiction, & conçues avec cette simplicité qui fait le caractère du genre didactique, & en vers qui ne sont pas propres au chant ou à la musique.

5. *Les Heroïdes* sont des imitations des epitres d'Ovide qui sont faites sous le nom de quelques Héros & Heroïnes de la fable.

6. *Les Satires*, comme celles d'Horace, de Juvenal, de Boileau &c. &c.

7. Les *eloges & les panegyriques* des Saints, des Héros & des personnages illustres qui sont faits en vers.

8. Les *complimens en vers*, addressés à des Mécenes, à des personnes respectables ou à des amis à quelque occasion solemnelle, comme à leur mariage, fête ou jour de naissance, comme les Epithalames & autres pièces de vers semblables.

9. Les *epigrammes*, qui sont des petits poëmes susceptibles de toutes sortes de sujets, qui doivent finir par une pensée vive, nette & juste. Une epigramme peut être renfermée en deux vers, & la dernière pensée qu'on nomme la pointe ou la chute, doit présenter un bon mot. Le but de l'epigramme est d'instruire & de corriger les mœurs en divertissant. C'est cependant une règle que les Poëtes n'observent pas toujours. Ils l'employent quelquefois à mordre & & à déchirer leur prochain, & quelquefois aussi à presenter des images peu propres à exciter des idées capables d'operer la pureté & la décence des mœurs.

mœurs. Cependant, malgré tout ce que les epigrammes de Rousseau peuvent avoir de libre & de licentieux, les gens d'esprit conviendront toujours que ce sont des chefs d'œuvres en leur genre. Au reste moins le genre dogmatique est orné de fiction, de pensées brillantes, d'images frapantes, plus il s'éloigne de la Poësie, plus il approche de la prose.

§. XLV. Le cinquième genre de Poësie est celui des Fables. C'est ici l'empire de la Poësie & le vrai païs de la fiction. Cependant il faut bien se garder d'en faire un abus & de perdre entièrement la nature de vüe pour faire parler les elemens, les êtres inanimés au lieu des animaux. M. Despreaux n'a presque rien dit des fables dans son art poëtique; on ne comprend pas trop pourquoi? La fable est un conte ou une narration de choses feintes pour en tirer des plaisanteries ou des moralités. Nous avons en ce genre.

1. Les Fables *Esopiques ou Esopiennes* ou à l'imitation d'Esope dont la narration est admirable, à mesure qu'elle est simple, naive, naturelle & cependant toute etincellante d'esprit. Le Pere des Fables a été imité avec un succès inégal par des poëtes de toutes les nations, comme par Phedre chez les Romains, la Fontaine & la Motte chez les François, Haguedorn, Gellert, Lichtwehr chez les Allemands, & une infinité d'autres.

2. Les Fables qu'on nomme *Sybaritiques*, & qui sont plutot des petits contes ingénieux, & uniquement agréables, que des Fables proprement dites, parce qu'on y fait parler plus souvent les

hom-

hommes que les animaux. Un ſeul exemple, tiré D'Ælian nous en fournira l'idée : „ Un enfant „ ſe promena avec ſon Gouverneur dans les ruës „ de Sybaris : ils rencontrèrent un homme qui „ vendoit des figues ſêches : l'enfant lui en dé- „ roba une. Le Gouverneur lui en fit des ré- „ proches amers, prit la figue & la mangea."

3. Les *Fables mileſiennes*, qui comprènent auſſi les Romans de toute eſpèce, les livres de Chevalerie, les hiſtoires amoureuſes, les contes Arabes, comme les mille & une nuit, les mille & un jour &c. &c., & même certains ouvrages faits pour s'en mocquer, comme le Don-Quichotte &c.

4. Les *Fables héroïques* qui tendent à former des Héros ou des Souverains ſages & vertueux en leur offrant des leçons utiles ſous l'appas d'une fiction agréable. Tels ſont la Cyropédie de Xenophon, le Telemaque de M. l'Archevêque de Cambray, le Néoptolème, Memnon, Séthos, le repos de Cyrus & divers autres Poëmes ſemblables.

5. Les *Fables politiques* dont le but eſt de critiquer de mauvaiſes maximes de Gouvernement, des abus dans les loix, les mœurs, les uſages & coutumes des peuples, & quelquefois les manies des ſavans, & de faire parler la ſageſſe & la raiſon par l'organe de certains perſonnages d'invention. On compte parmi les Fables politiques l'Ane de Lucien, l'Utopia de Thomas Morus, la Cité poëtique du Soleil de Campanella, l'Atlantis du Chancelier Bacon, l'Argénis de Barclay, le voïage dans la Caclogallinie, & les voïages de Gulliver, de Swift, &c.

6. Les *Fables Satiriques*, qui renferment purement des ſatires, ſur les mœurs du tems, ou ſur

de

de certains ordres de personnes dans la Societé, comme le fameux livre intitulé Regnier le Renard, le Conte du Tonneau, la Bataille des Livres de Swift, le Voïage souterrain de Nicolas Klimm de Holberg, la Monarchie des Solipses contre les Jesuites, & plusieurs ouvrages Allemands de Liscow, Rabener &c. Il n'y a guère de nation qui n'en fournisse quelque modèle.

7. Les *Contes* enfin, comme les cent nouvelles nouvelles de Bocace, les Contes de la Fontaine, de Haguedorn, Gellert & une infinité d'autres dans toutes les langues. Toutes ces fables. tous ces contes apartiennent inconteſtablement à la Poësie, quand même ils ne feroient écrits qu'en prose.

8. Les *Contes moraux* soit en vers, soit en prose. M. de Marmontel vient d'en offrir au public, qui sont très agréables & qui méritent les aplaudissemens qu'ils ont obtenus.

§. XLVI. Il est un sixième genre de Poësie très inferieur aux autres qui met le génie & l'art à la torture pour enfanter des brillantes Fadaises. On ne sait quel nom donner à ce genre, puis qu'il ne produit que des espèces de jeux de mots ou tout au plus d'esprit, que des pointes peu piquantes pour les personnes de goût. Cependant la force de l'apropos, l'extrême justesse, un tour aisé, qui semble être produit par la nature même sans efforts, peuvent seuls rendre de pareilles pièces suportables. Tels sont

1. *Les Anagrammes*, ou les transpositions des lettres de quelque nom dont on fait tant de combinaisons, qu'à la fin on y trouve quelque

autre mot qui est à l'honneur ou au desavantage de celui qui le porte, & qu'on embellit par quelque épigramme. Quelquefois aussi on trouve des anagrammes dans des phrases entières. Colletet a dit contre ceux qui les fabriquent.

Sur le Parnasse nous tenons
Que tous ces renverseurs de noms
Ont la cervelle renversée.

2. *Les Acrostiches*, espèces de Poësies disposées de telle façon, que chacun des vers commence par une lettre qui fait partie d'un nom qu'on écrit de travers à la marge afin que chaque lettre de ce nom reponde à chaque vers. Quelquefois on y met, pour rendre la chose encore plus touchante, des echos à la fin de chaque vers. L'on sent très bien à quel point ces sortes de pièces doivent gêner l'esprit.

3. *Les Chronostiques*, ou *Chronodistiques* qui sont des petits vers, inscriptions, devises &c. qui renferment par leurs lettres, quelque chiffre romain, comme le nombre de l'année courante, l'age d'une personne, &c. &c.

4. *Les Logogryphes*, qui forment des espèces de symboles en paroles énigmatiques. Ils consistent en quelques allusions équivoques ou mutilations de mots, qui font que le sens litteral diffère de la chose signifiée; en sorte que le Logogryphe tient le milieu entre le *rébus* & la vraïe énigme, ou l'emblême.

5. *Les Enigmes* ou propositions qu'on donne à déviner, & qui sont cachées sous des termes obscurs, ambigus & souvent contradictoires en apparence. C'est le sublime des esprits médiocres

tres & une pièce d'appanage des mercures galants.

6. *Les Bouts-rimez* pour lesquels on choisit des rimes bizarres, & qui ont le moins de rapport ensemble, qu'on donne à un Poëte avec un sujet, sur lequel il est obligé de faire des vers en se servant des mêmes mots, & dans le même ordre pour les terminer. Quiconque a une veritable idée de la Poësie, du feu qui doit animer le Poëte, de la liberté que demande le génie, du froid mortel que donnent ces sortes d'entraves, verra sans peine que cette méchante versification est une occupation bien misérable & puérile, quoi qu'elle revienne à la mode de tems en tems.

§. XLVII. Enfin le septième & dernier genre de Poësie est celui qui occupe l'imagination des Poëtes pour les inscriptions, les emblêmes, les dévises, les epitaphes, les chiffres, les vers au bas des portraits, les epigraphes ou sentences qu'on tire de quelque auteur celebre pour les placer à la tête d'un ouvrage d'esprit, & que les Italiens nomment *motto*. &c. &c. De la plupart de ces objets est né le *style qu'on nomme lapidaire* & qui est consacré particuliérement aux inscriptions. Il tient le milieu entre les vers & la prose, il ne doit être ni trop froid, ni trop brillant. Ciceron en a prescrit les règles. *Accedat oportet oratio varia, vehemens, plena animi, plena spiritus. Omnium sententiarum gravitates, omnium verborum ponderibus est utendum.* Ce style lapidaire qui sembloit être peri avec les anciens monumens a été très heureusement renou-

vellé au commencement de ce siècle & le celebre Poëte Santeuil y a excellé.

§. XLVIII. Après avoir indiqué tous les genres divers & toutes les espèces particuliéres de Poësie, & cette analyse nous ayant conduit presque au delà des bornes de notre plan, quoi que nous ayions pris à tâche de n'effleurer simplement que les objets dont la multitude nous a entrainés, nous finirons ce chapitre par quelques réflexions essentielles, & indispensables sur la Poësie en général, & sur le caractère de ceux qui s'y appliquent. Nous prions encore le lecteur (& nous ne pouvons nous empecher de le repeter) qu'il veuille se ressouvenir en cette occasion, comme pour tous les beaux arts que nous traiterons dans la suite, du premier chapitre de ce livre.

§. XLIX. S'Il est vrai que la Poësie soit l'art d'exprimer de belles pensées par la fiction, il s'en-suit que le Poëte doit être capable de produire de belles pensées & d'inventer des fictions ingénieuses. Les belles pensées sont le fruit d'un esprit juste, éclairé, orné, instruit, philosophique, d'un jugement formé, sain, d'une experience consommée, d'une foule immense de reflexions: les fictions sont enfans d'une imagination vive, d'un génie tout de feu, qui sait tirer parti de toutes les images possibles que l'esprit ou la mémoire heureuse lui présentent. Les ecoliers, les esprits médiocres, les ignorans sont donc incapables de produire des pensées, qui puissent ou instruire ou flatter les sages. Les vieillards parvenus à l'age de la caducité perdent insensiblement cette vivacité de l'imagination, qui

est

est indispensable pour créer des fictions heureuses. Les neiges qui couvrent leurs têtes chenües éteignent le feu du génie. L'Esprit perd avec le corps sa vertu prolifique. Des plaines fort vastes environnent le pié du Parnasse, & le temple de l'immortalité est sur sa cime. La jeunesse doit attendre dans ces vallons l'age de la raison pour monter à la double colline, & s'abreuver en attendant des ondes de l'Hypocrêne. La vieillesse qui en a atteint heureusement le sommet doit prendre sa place dans le temple pour y jouïr d'un repos glorieux après ses travaux, & servir de juge au siècle présent, & de modèle à la posterité. Les hommes murs, les beaux esprits qui sont occupés encore à fournir leur brillante carrière doivent prêter poliment une main sécourable tantôt à la jeunesse qui s'evertüe, tantôt à ce sexe charmant qui abandonne quelquefois tous ses autres avantages pour obtenir l'honneur du laurier poëtique, & qui substitue toujours si heureusement la délicatesse inimitable à la force virile. Loin de l'Hélicon ces critiques durs, ces journalistes amers, dont la grossiereté pédantesque est faite pour tout décourager, qui n'ont pas le tact assés subtil pour sentir qu'une pensée fine & admirable vaut souvent mieux qu'un long poëme régulier, qu'il est des négligences très heureuses en Poësie, & que les vers tellement limés que la critique n'y trouve rien à mordre, sont ordinairement sans feu, & des vers détestables.

§. L. Nous avons dit au §. VIII. du chapitre premier ce que nous entendons par le gout. Le Poëte doit le former & l'épurer tout sa vie. Les grands modèles de l'antiquité & de l'Euro-

pe moderne ſont très propres à ce but, mais le raiſonnement l'eſt encore d'avantage. Eleves d'Apollon, qui vivez dans le XVIII. ſiècle au ſein de l'Europe, n'ecoutez pas toujours la voix rauque des pédans, ne prenez pas pour or tout ce qui luit dans l'antiquité, ne croyez pas que des beautés Hébraïques, Orientales, Grecques & Romaines ſoient des beautés univerſelles pour tous les ages & tous les climats, oyez perſuadés que les anciens n'ont pas tout épuiſé, qu'au contraire ils ont erré très ſouvent, & que leurs ouvrages ſe reſſentent en tout des imperfections qui accompagnent naturellement les prémieres inventions, & les travaux des prémiers ſiècles d'un art quelconque! Croyez qu'ils vous ont laiſſé mille routes nouvelles pour atteindre au faîte du Permeſſe! Reflechiſſez donc vous mêmes, ſongez toujours dans quel tems & pour quels hommes vous écrivez, conſultez votre raiſon & liſez les paragraphes ſuivans!

§. LI. Conſultez ſurtout la nature pour l'imiter, car l'*Imitation de la Nature* eſt un des principaux préceptes que l'art vous donne. Ne la perdez jamais de vüe dans tous vos travaux. Sans elle toutes vos productions ne ſeront qu'éblouïſſantes & toujours monſtrueuſes. Mais ne la copiez pas trop ſervilement. L'Imitation ne doit pas être la nature même. Il n'eſt pas néceſſaire que vos bergers paroiſſent ſous leurs haillions naturels, qu'ils tricottent un bas de laine groſſière, qu'ils mangent du pain & du fromage moiſi, & qu'ils parlent le langage du païſan. N'imitez pas même tout de la nature. Ecartez tous les objets ſales, dégoutans & tout ce qui eſt capable de répugner. Souvenez-vous

ſans

ſans ceſſe que tous les beaux-arts ne ſont faits que pour le paiſir, & ne preſentés aucune image qui puiſſe révolter ou exciter des idées attriſtantes, ſans correctif. Embelliſſés même la nature dans tous ſes objets, mais ne la faites point grimacer ſous les ornemens que vous lui pretés.

§. LII. *Le Merveilleux* dans la Poëſie eſt même aſſervi à la nature. Il eſt tiré tantôt de la nature des Dieux, des Genies, des Feés, des Eſprits, des Démons & de leur puiſſance; tantot des grands hommes & de leurs actions ſurprenantes, tantot de la nature même & de ſes phenomênes extraordinaires, tantot des animaux & des etres inanimés & des qualités feintes ou fabuleuſes qu'on leur attribue. Tout cela forme *des Machines* que le Poëte emploïe pour frapper, pour ſaiſir, pour fixer l'ame du lecteur, lorsque les forces naturelles, capables d'operer cet effet, lui paroiſſent ceſſer, ou qu'il croit les avoir épuiſées. Mais, nous l'avons déja dit; les Dieux, les elemens, les hommes, les animaux, les vegetaux, les etres inanimés ont chacun leur nature, qu'il ne faut pas quitter de vüe en les faiſant agir ou parler. Tout le merveilleux qui va au delà eſt giganteſque, abſurde & ridicule.

§. LIII. Mais cette règle même vous apprend qu'il eſt permis & ſouvent très néceſſaire de ſubſtituer *le Vraiſemblable* au vrai; ſelon le ſage précepte d'Horace

—— Pictoribus atque Poëtis
Quidlibet audendi ſemper fuit æqua poteſtas.

Pourvû que vous ne vous écartiez jamais du vraiſemblable, & que vous n'enfantiez pas des monſtres, des chimères, des êtres de raiſon.

§. LIV. Enfin tachez toujours d'être clairs, naturels, nobles, & s'il eſt poſſible ſublimes dans vos penſées. Nous vous donnerons encore quelques préceptes utiles pour l'expreſſion poëtique de ces penſées dans le chapitre ſuivant, de la verſification ou du mechaniſme des vers, où ces règles trouvent leur place naturelle. Vous y trouverez des remarques ſur le ſtile, & ſur toutes les beautés qu'on nomme poëtiques. La raiſon a dicté ces règles, & quiconque aſpire à exceller dans l'art de la Poëſie ne doit pas les ignorer. Mais, O vous eſprits privilegiés, genies ſublimes, qui reçûtes de la nature en naiſſant, le germe de tous les beaux arts, la faculté de créer, de produire des chefs d'œuvres, donnez l'effort à votre imagination brillante, élancez vous dans la carrière avec impetuoſité, volez pars deſſus ces petites pierres d'achoppement qui arretent ou qui renverſent les eſprits médiocres, liſez ces règles, mais oubliez-les quelquefois dans la pratique!

CHAPITRE SEPTIEME.

LA VERSIFICATION.

§. I.

La Verſification eſt en quelque manière à la Poëſie ce que la Rhétorique eſt à l'Eloquence. La Poëſie emploïe communement les vers à ſon expreſſion. Il faut donc connoître le méchanisme de leur ſtructure. On entend par vers un certain aſſemblage de périodes dont les mots ſont meſurés ou par piés ou par ſyllabes, pour former une expreſſion de penſées, ſonore & cadencée. Nous avons déja remarqué au chapitre précedent que l'on trouve chez tous les peuples anciens & modernes des traces de Poëſie qui remontent jusqu'à leur origine; & ce qu'il y a encore de remarquable, c'eſt que les plus vieux proverbes, ou les ſentences qui contiennent des verités ſi univerſelles qu'elles méritent de paſſer de bouche en bouche, & d'occuper la mémoire des hommes, ſont presque rimées par tout. Ce fait donne lieu à bien des conjectures ſur l'origine de la Verſification en general, & de la rime en particulier.

§. II. Les Anciens ne faiſoient pas communement rimer leurs vers, ils les meſuroient par des piés compoſés de ſyllabes longues & bréves,

ves, & les *scandoient*. Les peuples modernes n'ont pas tous suivi la même méthode, & je crois qu'on en peut donner des raisons fort naturelles. Les hommes dans les premiers ages avoient peu de besoins, peu de connoissances, peu de commerce entre eux, par consequent peu de mots dans leur jargon. Ils essayerent de parler, & dans ces essais pour se faire mieux entendre ils eurent le tems de bien distinguer les syllabes longues d'avec les brèves. Tous les peuples orientaux ont été taciturnes; les Turcs, leurs successeurs, le sont encore aujourd'hui & servent d'exemple. Il s'en faut de beaucoup que les Grecs & les Latins parlassent autant que les François ou les Anglois, & qu'ils eussent autant de mots que les modernes pour s'exprimer. Il n'y a qu'à confronter les Dictionaires, & compter pour s'en convaincre. On pourroit démontrer par vingt preuves sans replique que tous ces peuples anciens, & surtout les Grecs & les Latins, avoient des syllabes longues & brèves très décidées, très tranchantes & que par une réflexion degenérée en habitude, ils parloient non seulement lentement, mais aussi qu'ils mettoient précisement le double du tems à prononcer les longues que les brèves. C'etoit là leur dialecte, leur façon de parler naturelle, leur manière propre d'exprimer l'accent, leur prononciation. L'Alternation & le mélange régulier de ces longues & breves tranchantes formoit naturellement une cadence, une mesure, & des vers. Cela suffisoit. Ce langage mésuré dans les périodes fut distingué du langage commun, apliqué à la Poësie & les premiers vers dont nous ayons connoissance ne sont pas même renfermés dans des lignes

dis-

distinctes, mais écrits tout du long, comme la prose ordinaire.

§. III. A mesure que l'esprit humain fit des progrès, que les arts primitifs se perfectionnèrent, ou qu'on en créa de nouveaux, que les connoissances s'étendirent, que les hommes eurent plus de liaisons & de societé entre eux & les nations plus de commerce aves les autres peuples de la terre, la multiplication des mots devint inévitable, parce qu'il y avoit infiniment plus d'objets à exprimer. Il falût donc de toute necessité que le dialogue devint plus vif, & en effet les nations modernes ont mis par raison & par habitude une rapidité très grande dans leur dialecte, qui a fait disparoître tout le tranchant des syllabes longues & brêves des anciens. Il n'y a qu'à entendre une conversation Angloise, Françoise, Allemande &c. pour se convaincre de cette vérité. Une discours étudié au contraire dans une langue vivante, où l'orateur prendroit à tâche, de marquer avec précision ces longues & ces brèves par le tems qu'il mettroit à les prononcer, seroit d'une affectation, d'un guindé, d'un dégoutant insupportable. La Volubilité naturelle de nos langues modernes ne permet donc plus de trainer avec affectation ni la prose ni les vers, sur la cadence des anciens. Il ne faut pas se laisser séduire à cet égard par des abus qui s'introduisent quelquefois dans la prononciation d'une langue même à la Cour, dans une Capitale, dans une Academie &c. Autrefois on disoit à Paris *un bâton*: quelques petits-maîtres ont dit par affectation *un bâtôn*. L'usage

ge s'en eſt presque introduit, & des perſones d'ailleurs ſenſées reduiſent aujourd'hui cet uſage très vicieux en précepte. Il faut bien ſe mettre dans l'eſprit que c'eſt toujours un défaut eſſentiel dans une langue moderne lorsqu'elle appuïe trop ſur ſes ſyllabes & qu'elle devient par là trainante. Ces ſortes d'abus, qui même ne ſubſiſtent pas longtems, & qui n'infectent pas toutes les provinces ne ſont pas faits pour changer des règles & des obſervations générales, fondées ſur la nature.

§. IV. D'un autre coté pour obvier à l'ennuïeuſe uniformité qui reſulteroit d'un langage ſans ceſſe égal dans toutes ſes ſyllabes, les nations modernes les varient & les diſtinguent par *l'accent*. Mais cet accent n'eſt pas une diſtinction que nous marquons par le tems, en trainant un mot ou une ſyllabe dans un plus ou moins long eſpace, mais par une inflection plus ou moins forte de l'organe de notre voix, en appuïant plus ou moins fortement ſur telle ou telle lettre ou ſyllabe, ſans en abrèger ou en étendre la durée. A proprement parler il n'y a donc dans les langues vulgaires & modernes point de longues & de bréves bien ſenſibles, mais bien des ſyllabes ſur lesquelles il faut couler legèrement & d'autres qu'il faut marquer de leur accent, c'eſt-à-dire les prononcer d'un ton de voix plus fort, plus appuïé. Encore un coup, il ne faut pas confondre les ſyllabes longues & breves des anciens avec nos ſyllabes accentuées & non accentuées. Il s'en faut de beaucoup que ce ſoit la même choſe.

§. V. Dès que les Poëtes des nations moder-

nes

nes se sont apperçus, que la distinction tranchante des longues & des breves venoit à manquer dans leur langue, ils ont été contraints de chercher un nouveau caractère pour leurs vers, capable de les distinguer d'une manière bien sensible de la prose, & ils ont trouvé ce caractère dans la rime. Et en effet l'expedient étoit des plus heureux. Car, la rime sert premièrement à caracteriser les vers, comme nous venons de l'indiquer; secondement à flatter l'oreille par un certain unisson harmonieux, mais sans cesse varié; troisièmement à présenter au lecteur ou à l'auditeur une difficulté de plus que le Poëte a été obligé de vaincre pour augmenter son plaisir & dont il lui tient toujours un compte secret; quatrièmement à aider la mémoire, vû que les vers rimés de l'aveu de tous les acteurs, se retiennent infiniment mieux que les vers non rimés & que la prose; cinquièmement, à éviter surtout dans les longs poëmes cette monotonie assommante du même mêtre, insoutenable à la longue sans la varieté des rimes.

§. VI. Les Restaurateurs modernes des vers non rimés & en particulier des hexamêtres donnent ici dans une étrange illusion. On leur dit, mais *on a fait de si beaux vers rimés qu'il n'est plus permis de s'affranchir de ce joug heureux*; ils répondent que la rime donne aux vers une si grande uniformité qu'on ne sauroient la soutenir dans un poëme étendu, comme par exemple dans l'epopée. Erreur singulière! La scansion des vers cadencés par la mesure des piés forme une espèce de mélodie, & cela est si vrai que les anciens avoient un rhithme musical pour leurs vers non rimés, dont voici quelques exemples:

Hexa-

Hexamêtres.



Pentamêtres.
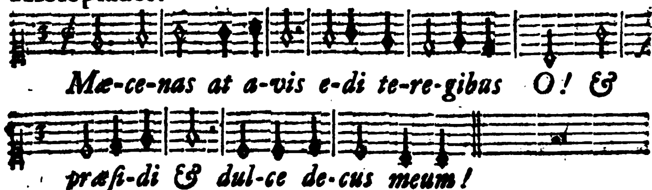


Adoniques.



Jambes pures.



Aſclepiades.



Et ainſi du reſte. Or quelle eſt l'oreille qui puiſſe ſoutenir cette monotonie continuelle, ce rhitme muſical, cette même mélodie de déclamation toujours ſur le même ton, ou ſur quelque autre melodie quelconque, mais conſtamment uniforme dans un poëme épique de 5 à 6 mille vers, dans une Tragedie, Comedie &c.?

J'a-

J'avouë que je n'y comprends rien, & que par exemple l'eneïde de Virgile m'ennuïeroit à la mort par sa belle versification même, si mon esprit n'etoit reveillé sans cesse par le charme des pensées. A mesure même que ces poëmes sont déclamés régulièrement, selon les plus exactes règles de la prosodie des anciens, ils deviennent plus monotônes & plus languissans, & le seul moyen de les rendre supportables à nos oreilles modernes, c'est de rompre les vers & de les déclamer d'une manière qui ne fasse point sentir la cadence, mais qui imite la prose. Mais où reste alors la scansion? Que deviennent les longues & les brèves? Des êtres de raison.

§. VII. On a donc très ingénieusement inventé la rime, pour prévenir cette monotonie, ou du moins pour en cacher l'assommante uniformité, vû que les rimes sont susceptibles d'une varieté presque infinie, comme on peut s'en convaincre en ouvrant simplement par exemple le Dictionnaire des rimes de Richelet, livre de 750. pages in 8vo. menû caractère, qui ne contient qu'une partie des rimes de la langue Françoise. Le melange continuel des rimes masculines & feminines augmente encore cette varieté agréable. Aussi tous les Poëtes François depuis Etienne Jodelle, qui vivoit en 1553. jusqu'à feu M. de la Motte, qui ont fait des tentatives pour composer des vers non-rimés, ont-ils échoué pitoyablement. J'en dirois presque autant des Poëtes des autres nations modernes, si je ne craignois de heurter des prejugés trop reçûs & de m'attirer des contradictions qui dégenerent souvent en querelles & en disputes aigres & impolies. Quoiqu'il en soit, dans la langue fran-

françoise l'exemple terrible des plus grands hommes, & la nature même de la chose, doivent intimider les Poëtes à ne point s'engager dans des essais inutiles, vû qu'ils peuvent se persuader que cette langue (de même que l'Angloise & l'Allemande) n'est point propre à faire des vers dont la cadence ne consiste qu'en syllabes longues & brèves, qu'elle n'a point à proprement parler, & que sans la douceur de la rime il y a peu d'apparence de réussite sur quelque mesure que ce soit. Nous n'entrerons point dans d'autres réflexions sur l'origine & l'utilité de la Rime, d'autant plus que nous abandonnons aux critiques toutes les savantes recherches, également curieuses & steriles des dates & des epoques sur tous les objets quelconques. Il nous suffit que les choses subsistent, & qu'elles soient nécessaires.

§. VIII. Mais, outre la rime il faut encore dans tous les vers une cadence, formée par le mélange des syllabes accentuées ou non accentuées; & c'est ce qui produit la mesure differente de tous nos vers modernes; mesure qui est fondée sur la prosodie de chaque langue. Les François, & plus encore les etrangers, ont une obligation essentielle à M. l'Abbé d'Olivet de leur avoir livré une si belle prosodie françoise. Cependant on ne sauroit lire cet ouvrage ingénieux (& même tous les traités de la Versification Françoise) sans se dire à soi-même: Comment est-il possible qu'une nation si délicate, qui admet des distinctions si subtiles, si métaphysiques entre un E plus ou moins ouvert & fermé, puisse permettre à ses Poëtes de violer les premiers principes de la prosodie au point de

ne

ne reconnoître ni *piés* ni *ſcanſion* dans leur Verſification. Car, quoiqu'il n'y ait, comme on vient de le dire & de le repeter, dans la plupart des langues modernes à la rigueur ni longues ni brèves, il y a cependant dans toutes ces langues des ſyllabes ſoumiſes à l'accent, & d'autres qui ne le ſont point. Il reſulte de leur combinaiſon differente des piés & une meſure, que la ſcanſion marque & détermine. Or, le retranchement des piés & l'inobſervation de la ſcanſion produit chez les plus grands Poëtes des vers qui ſont manifeſtement défectueux. J'en citerai un ſeul exemple qui me tombe ſous les yeux à l'ouverture du livre dans l'Iphigenie de l'illuſtre Racine

La colère *des Dieux demande* une *victime*

Selon toutes les règles de la proſodie & de la ſcanſion, la ſyllabe *le* dans colère devroit être courte ou aiguë dans ce vers; mais elle eſt accentuée dans toute la rigueur de ſa prononciation naturelle. Dans le mot *d'une*, l'accent devroit repoſer ſur *l'u* & la ſyllabe *ne* être breve ou aiguë; mais point du tout; c'eſt ici préciſement le contraire, & pour rendre le vers tant ſoit peu ſuportable, il faut prononcer *unai victime*, ou aprochant. Tous les meilleurs vers François ſont ſemés de ces petits imperfections, qui choquent ſingulièrement une oreille étrangère. Cependant, ô Allemands, qui liſez ceci, ne voyez pas le fétus qui eſt dans l'œil de votre prochain ſans apercevoir la poutre qui eſt dans le vôtre. Purgez vos vers des hiatus ou baïllemens, des expreſſions trop communes, des mots bas &c.

& blamez ensuite cette négligence prosodique chez les François. Convenez que malgré ces petites taches, la Poësie françoise a dequoi charmer tout homme de goût. Une petite correction de plus la rendroit parfaite.

§. IX. Comme nous n'ecrivons pas pour les François seuls & que nos efforts tendent à une utilité plus universelle, il sera necessaire de faire connoître ici les divers genres de vers de la Poësie Latine, lesquels servent de fondement à la Versification de plusieurs nations modernes, qui s'imaginent encore d'avoir dans leurs langues les longues & les brèves décidées des anciens. Mais avant que d'en faire l'énumeration il sera necessaire d'expliquer brièvement quelques objets capables d'en faciliter l'intelligence, & de dire que le signe (—), marque les syllabes longues & (◡) les brèves; que chaque vers Latin est composé d'un certain nombre de piés, chaque pié d'un certain nombre de syllabes; que ces syllabes sont ou brèves ou longues, & que la mesure des vers selon leur piés se nomme scansion. Les piés, qu'on nomme aussi *Metra*, sont ou de deux, ou de trois, ou de quatre syllabes. Il y a quatre espèces de piés à 2. syllabes qui sont

1. Le Spondée, composé de deux longues (— —) comme *Laudes*.
2. Le Pyrrichée, composé de deux breves (◡ ◡) comme *Bene*.
3. Le Trochée ou Chorée, composé d'une longue & d'une brève (— ◡) comme *Astra*.
4. Le Jambe, composé d'une brève & d'une longue, (◡ —) comme *Pios*.

Huit

Huit espèces de piés à 3. syllabes, qui sont

1. Le Dactyle, composé d'une longue & de deux brèves (— ◡ ◡) comme *Tempora*.
2. L'Anapeste, composé de deux brèves & d'une longue (◡ ◡ —) comme *Animo*.
3. Le Molossus, composé de trois longues (— — —) comme *Gaudentes*.
4. Le Trybrachys, composé de trois brèves (◡ ◡ ◡) comme *Dominus*.
5. L'Amphibrachys, composé d'une brève, une longue & une brève (◡ — ◡) comme *Latinus*.
6. L'Amphimacrus ou Créticus composé d'une longue, une brève, & une longue (— ◡ —) comme *Cogitans*.
7. Le Bacchique composé d'une brève & de deux longues (◡ — —) comme *Dolores*.
8. L'Antibacchique composé de deux longues & d'une brève (— — ◡) comme *Peccata*.

Seize espéces de piés à quatre syllabes, qui sont

1. Le Proceleus maticus, composé de 4. brèves (◡ ◡ ◡ ◡) comme *Strigilibus*.
2. Le Dispondeus, composé de 4 longues (— — — —) comme *Interrumpens*.
3. L'Antispaste, composé d'une breve, deux longues, & une brève (◡ — — ◡) comme *Inardescit*.
4. Le Choriambe, composé d'une longue, deux brèves, & une longue (— ◡ ◡ —) comme *Interimens*.
5. Le Dijambe, composé d'une brève, une longue, une brève & une longue (◡ — ◡ —) comme *Severitas*.

6. Le Ditrochæe composé d'une longue, une brève, une longue & une brève (— ◡ — ◡) comme *Principalis*.
7. Le Ionique à minore, composé de deux brèves & de deux longues (◡ ◡ — —) comme *Generosi*.
8. Le Ionique à majore, composé de deux longues & de deux brèves (— — ◡ ◡) comme *Enormiter*.
9. L'Epitrite premier, composé d'une brève & de trois longues (◡ — — —) comme *Salutabant*.
10. L'Epitrite second, composé d'une longue, d'une brève & de deux longues (— ◡ — —) comme *Comprobabant*.
11. L'Epitrite troisième, composé de deux longues, une brève & une longue (— — ◡ —) comme *Nutricii*.
12. L'Epitrite quatrième, composé de trois longues & une brève (— — — ◡) comme *Circumspexit*.
13. Le Pæon premier, composé d'une longue & de trois brèves (— ◡ ◡ ◡) comme *Virgineus*.
14. Le Pæon second, composé d'une brève, une longue & deux brèves (◡ — ◡ ◡) comme *Poëticus*.
15. Le Pæon troisième, composé de deux brèves, une longue & une brève (◡ ◡ — ◡) comme *Manifestus*.
16. Le Pæon quatrième, composé de trois brèves & une longue (◡ ◡ ◡ —) comme *Misericors*.

§. X. De l'emploi & de l'arrangement divers de

de ces piés, dont il faut bien s'imprimer les noms & les espèces, naissent les divers genres de vers Latins & même de vers Grecs. Les genres de vers ou de Poëmes sont ou simples, ou composés. Les simples sont au nombre de 9. savoir

1. Les Hexamêtres, genre qui comprend, comme espèces a) l'Adonique, b) le Phe-recratique, c) l'Archilochien, d) l'Héroïque tetramêtre, e) le Dactyle Alcmanien, f) le Dactyle Ityphallicien.
2. Les Pentamêtres.
3. Les Anapestes ou Anapestiques.
4. Les Sapphiques.
5. Les Phalæciens.
6. Les Jambes, ou Jambiques, genre qui comprend comme espèces a) les Scazons & b) les Anacréontiques.
7. Les Trochaïques, qui comprend comme espèce les Hyphalliques.
8. Les Choriambiques, genre qui comprend comme espèces a) les Aristophaniques b) les Glyconiques, c) les Asclepiadiques & d) les Alcaïques, &
9. l'Ionique à minore.

Les genres composés ne dérivent que du mélange divers des genres simples que les Poëtes anciens ont employés diversement dans leurs compositions selon les occasions convenables, pour donner plus de grace à leurs Poëmes, comme dans des Elégies &c. d'où ont pris naissance les noms de *carmen monocólon*, *dicólon*, *tricólon*, &c. Les bonnes prosodies Latines enseignent en détail la composition de tous ces differens genres de

 vers,

vers, quels font les mots qui entrent dans chaque eſpèce de piés, & quels ſont les piés & les mots parconſequent qui entrent dans chaque genre & chaque eſpèce de vers. Quant à nous, il nous eſt impoſſible de nous engager dans ces détails. Nous ſommes preſſés de retourner à la Verſification des nations modernes & en particulier à la Françoiſe.

§. XI. Les vers François ne ſont donc pas compoſés de piés, mais de ſyllabes, on ne les *ſcande* parconſequent point, mais on les meſure par leurs ſyllabes accentuées & non accentuées. On a ſubſtitué le mot François *meſurer* au terme de l'art Latin *ſcandere* qui ſignifie monter des degrés ou des echellons, & qui paroit exprimer moins bien. Il y a des vers de douze, de dix, de huit, de ſept, de ſix ſyllabes & de moins encore. On en trouve des exemples dans tous les traités de la Verſification. Tous les vers ſe diviſent en *maſculins* & en *feminins*. Les vers qui finiſſent par un E muet, ou une autre ſyllabe équivalente dont le ſon ſourd ſe fait entendre ſi foiblement qu'elle ne fait aucune impreſſion determinée ſur l'oreille ſe nomment feminins, ils ont toujours une ſyllabe de plus que les maſculins du même nombre, mais cette ſyllabe qu'on entend à peine eſt comptée pour rien. Les vers maſculins ſont ceux qui finiſſent de quelque autre manière que ce ſoit, par une terminaiſon fixe, & qui, par conſéquent n'ont point de ſyllabe ſurabondante mangée dans la prononciation.

§. XII. Il ſemble que ni M. Despreaux, ni tous les auteurs qui ont écrit ſur la Verſification n'ont eu une juſte idée de la *céſure* quand ils prétendent que c'eſt un repos qui coupe le vers

en

en deux parties. Césure vient à la verité du mot latin *cedere* qui signifie couper, mais elle n'est pas restreinte à couper un vers précisement par le milieu, & à le réduire en deux *hémistiches* ou demi lignes. Chez les Latins la césure coupe chaque pié, & cela est si vrai, qu'on y ajoute une épithète pour marquer à quelle syllabe elle coupe un mot pour en former le pié, c'est ainsi qu'on dit *cæsura trithemimeris*, *penthemimeris*, *hephthémimeris*, *ennethémimeris*. Car il n'est nullement nécessaire que les piés soient formés de mots entiers, mais la dernière ou la penultième syllabe peuvent fort bien commencer un nouveau pié. Cela donne même une grace, une douceur admirable aux vers, qui deviennent durs & âpres quand chaque pié finit par la fin d'un mot. C'est ainsi que ces vers de Virgile sont très beaux & sonores

Una sa-lus vi-ctis, nul-lam spe-rare sa-lutem.

ou,

Infandum, Regina, jubes renovare dolorem.

Et quoique nous n'ayons pas dans la Poësie Françoise des piés qui naissent de syllabes longues & brèves, nous avons cependant une mesure équivalente ou un rithme qui derive des syllabes sur lesquelles repose un accent ou non. Or, il est bon d'avertir les jeunes gens qui se vouënt à la Poësie de suivre même en François la règle & l'exemple des Latins, & de faire tomber la césure de cette mesure le plus qu'il sera possible au milieu d'un mot & non sur la fin; ce qui donnera une harmonie charmante à leurs

vers & les rendra plus coulans. J'en citerai un exemple pris chez l'illustre Racine. Agamemnon dit dans Iphigenie

Ma Fil-le attend encor-mes or-dres sou-verains.

La césure tombe ici presque toujours au milieu d'un mot & cette perfection, jointe à l'élision, dans *Fill'at*, rend le vers admirable. Il y a donc outre la césure, qui marque le repos dans les grands vers au milieu de la ligne, une seconde césure pour le rhitme.

§. XIII. M. Despreaux dit en parlant de la césure des vers François;

Que toujours dans vos vers — le sens coupant les mots,
Suspende l'hemistiche, — en marque le repos.

On sentira aisement que ces vers si admirés ne signifient rien, ou plutôt qu'ils disent tout le contraire de ce qu'il faloit dire, si l'on reflechit à ce que nous venons de remarquer sur la césure, & qu'on pense que le mot d'hémistiche est un composé grec qui signifie demi-ligne. Qu'est-ce donc, selon cette idée, *qu'un sens qui coupe les mots? Qu'une césure qui suspend le demi-vers ou la demi ligne?* Le mot de *suspendre* paroit ici aussi impropre qu'eblouïssant. Il auroit falû dire que la césure marque un repos au milieu d'un vers, qui le partage en deux *hémistiches*, comme un globe qu'on coupe par le milieu pour en faire deux *hémisphères*. Quoi qu'il en soit, cette césure principale admise dans la Versification Françoise, doit se trouver dans les vers de douze syllabes d'abord après les six premières, & dans

ceux

ceux de dix syllabes à la fin de la quatrième. On assure que les autres vers n'en ont point du tout, & l'on trouve la dessus des règles de détail dans tous les traités de la Versification Françoise, surtout dans celui que M. Richelet a mis à la tête de son dictionnaire des rimes, dans celui de M. Restaut &c.

§. XIV. On appelle *Hiatus* ou *bâillement* dans un vers la rencontre de deux voïelles, dont l'une n'est pas absorbée par l'autre dans la prononciation au moyen de l'elision. C'est une faute insigne qui choque l'oreille la moins délicate & qu'il faut éviter soigneusement. M. Richelet en raporte un exemple tiré des Quatrains de Pybrac.

Dieu en courant ne veut être adoré
D'un ferme cœur Il veut être honoré
Mais ce cœur là, il faut qu'il nous le donne.

Die*u* *e*n & l*à*-*i*l forment des hiatus impardonnables.

§. XV. On appelle *Enjambement* ou *enjamber*, quand on continüe le sens qu'on a commencé dans un vers jusqu'au vers suivant, & qu'on reprend un sens nouveau avant la fin de ce second vers. En voici quelques exemples tirés de Richelet

Mais de ce même front l'héroïque fierté
Fait connoître Alexandre. Et certes son visage
Porte de sa grandeur l'infaillible présage.
Racine.

Mais j'apperçois venir Madame la Comtesse
De Pimbêche. Elle vient pour affaire qui presse.
Racine. Plaideurs.

A l'aspect de son Roi, le vaillant Capitaine
Bayard, quoi que blessé, combattoit dans la plaine.

Ces enjambemens sont des fautes réelles, mais que les plus habiles Poëtes n'evitent pas toujours. Les bornes de cet ouvrage nous défendent d'en raporter les raisons; on les trouve detaillées dans tous les traités de la versification. Tout ce que nous pouvons faire ici, c'est d'indiquer les écueils & de crayonner les règles essentielles.

§. XVI. Les *Transpositions* ou les *Inversions* consistent à changer l'ordre naturel des mots, comme dans ces vers:

Je fuis. Ainsi le veut la fortune ennemie.
Des biens des Nations ravisseurs alterés.
A mes justes desseins je vois tout conspirer.
Des sottises du tems je compose mon fiel.
En recevant l'appui, que vous offre son bras,
D'un si grand défenseur honorez vos etats.
Il veut sans differer ses ennemis combattre.
Et si quelque bonheur nos armes accompagne.
Vous direz à celui qui vous a fait venir
Que je ne lui saurois ma parole tenir.

Et ainsi du reste. Il est vrai que ces sortes de transpositions servent non seulement à faciliter la versification, mais aussi à donner beaucoup de force & de grace aux vers. Le P. du Cerceau les croit même si necessaires, que sans elles il ne pourroit y avoir de vers François. Cependant

il faut en user avec sobrieté, n'en point faire d'abus, & éviter soigneusement toutes celles qui sont forcées & qui paroissenr être faites par la necessité.

§. XVII. *LaRime* est un même son à la fin des mots qui terminent les vers. On dit *même son* & non pas *mêmes lettres*. Car la rime est faite pour l'oreille & non pas pour les yeux; ainsi dans tous les cas douteux l'oreille en doit décider; c'est le juge compétant. Nous en avons déja parlé si souvent, que pour éviter les répetitions nous ajouterons simplement ici à ce qui a été dit plus haut, que les rimes sont ou masculines, ou féminines. Dans la rime masculine c'est la dernière syllabe qui forme la rime, & dans la féminine les deux dernières; comme,

fém. { *Ces momens dangereux, perdus dans la mol*esse
*Avoient fait aux vainçus oublier leur foibl*esse

masc. { *A de nouveaux exploits Mayenne est prépar*é
*D'un espoir renaissant le peuple est enyvr*é.

On appelle rimes riches celles dont la dernière syllabe dans les vers masculins & les deux ou trois dernières dans les vers feminins riment exactement aux yeux & à l'oreille. Au reste il y a dans la versification Françoise de grandes subtilités sur la rime, qui dérivent de la prononciation differente des mêmes lettres de l'alphabeth & qui font que souvent les mêmes lettres ne riment pas ensemble. On doit consulter pour tous ces objets les traités de prosodie & de versification, & y aprendre dans des règles de détail a) quels sont les cas où les mêmes lettres ne ri-

riment point, b) quels ſont les cas où des lettres differentes riment enſemble lorsqu'elles forment le même ſon à l'oreille, c) ſi le ſimple & le compoſé peuvent rimer enſemble, d) que la rime de deux L. L. dont l'une eſt ſeche & l'autre mouillée eſt défectueuſe, e) ſi un mot peut rimer avec lui même, f) que la rime des ſyllabes accentuées avec les mêmes ſyllabes non accentuées, eſt fautive, g) les obſervations qu'il faut faire ſur la rime des monoſyllabes, h) que le vers eſt défectueux quand le premier hémiſtiche rime, ou a quelque convenance de ſon ſoit avec le dernier, ſoit avec le premier du vers ſuivant, i) que le ſingulier ne ſauroit rimer avec le pluriel, & ainſi du reſte.

§. XVIII. *Le mélange de rimes* eſt un objet dont le Poëte doit ſurtout ſe rendre les règles familières. Il doit ſavoir que dans les pièces regulières, il eſt defendu de mettre deſuite plus de deux rimes maſculines ou féminines; que l'ordonance des ouvrages de Poëſie eſt ou à *rimes plates*, ou à rimes *croiſées*, ou à rimes *melées*; que le poëme épique, la tragedie, la comedie, l'elegie, l'eglogue ſe compoſent à rimes plates, ou ſuivies; l'ode, le ſonnet, le rondeau, la ballade &c. à rimes croiſées; les fables, les madrigaux, l'opera, les chanſons &c. à rimes melées; & qu'il eſt libre de commencer & de finir quelque poëme que ce ſoit par des vers maſculins ou féminins indiſtinctement. &c. Enfin qu'on doit éviter les vieilles rimes ſurannées, à moins que ce ne ſoit dans des pièces burlesques ou en ſtile marotique.

§. XIX. Nous ne dirons pas grand'-choſe du ſtile poëtique; vû que nous en avons déja parlé ac-

accidentellement en plus d'un endroit. C'eſt une erreur d'ailleurs de croire qu'il y ait un ſtile poëtique tout particulier. M. de Voltaire a bien fait voir que les expreſſions de *Bel Aſtre*, *fatal laurier*, & cent autres que l'on enviſageoit autrefois comme des phraſes & même des beautés poëtiques, ne ſont que des ſottiſes en vers ainſi qu'en proſe. Le bon précepte eſt qu'il faut adapter ſon ſtile à la nature du ſujet qu'on traite & du poëme qu'on compoſe; que cependant la Poëſie ſouffre un peu plus d'elevation de ſtile que la proſe, & qu'elle admet plus aiſement les metaphores, les allégories, les figures & les ornemens de la diction. Mais qu'en revanche elle proſcrit tous les mots bas & communs, toutes les expreſſions triviales, toutes les phraſes louches, tout ce qui eſt abject, indécent ou dégoutant. Les mots par exemple de cheval, vache, cochon, &c. &c. ne peuvent jamais entrer dans un bon vers François: on y ſubſtitüe ceux de courſier, d'Jo &c. Au reſte on ne peut aſſez déplorer que les changemens continuels qui arrivent aux langues modernes & vivantes, entrainent ce grand inconvenient que l'auteur le plus élegant & le Poëte le plus admirable ne ſauroit ſe flatter d'ecrire pour la poſterité; que le ſtile de Malherbe & du grand Corneille (quels noms!) eſt déja ſuranné & qu'on les lit encore à peine. Qui ſait quel ſort attend les plus beaux genies de notre ſiècle? Mais ſi j'avois aujourd'hui un modèle pour le ſtile & la conſtruction des vers à propoſer, je ne choiſirois que M. de Voltaire. Je ne connois pas de *Coloris poëtique* plus gracieux que le ſien, & ce coloris fait le charme des vers, car

Non satis est pulchra esse Poëmata, dulcia sint.

Il nous reste pour terminer ce chapitre à faire connoître par des règles courtes & des exemples la structure des differens genres de poëmes que nous avons raportés au précedent.

§. XX. La Majesté de l'Epopée semble exiger de grands vers, qu'on nomme aussi Alexandrins & Héroïques, ou de douze syllabes. *La Henriade* seule peut servir ici d'exemple. Vraisemblablement on n'inventera pas de genre plus noble, plus propre à exprimer de grands sentimens & à faire de brillantes descriptions. A mon avis ce n'est pas une petite imperfection de la Jerusalem delivrée du Tasse, que cet excellent poëme soit mis en couplets de huit vers, qu'on nomme *octaves*, & presque toujours sur des rimes feminines, ce qui lui donne un ton effeminé, fade & mesquin. La premiére strophe fera assez connoître combien ce genre doit être insuportable dans un si long poëme.

Canto l'arme pietose e l'Capitano
Che'l gran sépolcro libero di Christo;
Molto egli oprò col senno e con la mano
Molto soffri nel glorioso acquisto:
E in van l'inferno s'oppose è in vano
S'Armo d'Acia & di Libia il popol misso
Che favorillo il Cielo, & sotto a i santi
Segni, ridusse i suoi compagni erranti.

Peut-être le Tasse a-t-il prévu par un esprit prophetique que les peuples d'Italie chanteroient un jour ses vers, & qu'il a choisi pour la commodi-

modité du public un genre lyrique; mais ce n'eſt pas une raiſon; car premièrement le genre lyrique n'eſt pas aſſez grave pour l'epopée, & ſecondement il ne faut pas enroüer une nation entière pour vouloir lui faire chanter un poëme de tant de milliers de vers. En revanche nous avons en Allemand des poëmes épiques compoſés ſur un mêtre encore plus long que le genre Alexandrin, où chaque vers à 16 & 17. ſyllabes & qu'on nomme jambes de 8 piés. Mais ce genre eſt trainant, pareſſeux, inſuportable & tout ce qu'on peut s'imaginer de plus ennuïeux par ſa longueur. Les vers Alexandrins vont auſſi très bien au poëme comique ou burlesque; comme au Lutrin de Boileau &c. de même qu'au poëme didactique ou dogmatique. C'eſt ainſi que le Philoſophe de ſans-ſouci commence ſon poëme de l'art de la guerre par ces vers, addreſſés au Prince de P . . .

Vous qui tiendrez un jour par le droit de naiſſance
Leſceptre de nos Rois, leur glaive & leur balance
Vous le ſang des Héros, vous l'eſpoir de l'etat,
Jeune Prince, écoutez les leçons d'un ſoldat,
Qui formé dans les camps, nourri dans les allarmes
Vous appelle à la gloire & vous inſtruit aux armes &c.

§. XXI. Les vers Alexandrins de douze ſyllabes conviennent auſſi le mieux à la tragedie & à la comedie noble. M. de Voltaire a très heureuſement employé des vers diſſyllabes dans ſon Enfant prodigue, & d'autres ont fait des tentatives pour faire des comédies en vers croiſés, melés ou irréguliers. Il ſera toujours dangereux de les imiter, quoi qu'une diction qui aproche

le

le plus de la prose semble être la plus naturelle à ce genre de drame. Car si quelque jour un Chinois, homme d'esprit, venoit en Europe & qu'on lui dit: „ La plupart des nations Euro-
„ péennes ont deux sortes de langage; l'un ca-
„ dencé, asservi à une certaine quantité deter-
„ minée de syllabes & dans lequel chaque ligne,
„ qui a une mesure fixe, se termine par un mot,
„ dont le son repond exactement au son d'un au-
„ tre mot qui finit une ligne suivante, ce que
„ nous nommons *rime*. Cette façon ou d'écri-
„ re ou de parler s'appelle *vers*. La seconde
„ manière de s'exprimer est toute naturelle &
„ toute simple: c'est la *prose*. Nous en faisons
„ usage dans le cours ordinaire de la vie, nous
„ l'employons dans les livres, en chaire, au bar-
„ reau, dans les harangues, à la correspondan-
„ ce &c. Or, nous avons des spectacles, dans
„ lesquels on represente tantôt une action héroï-
„ que, un évenement remarquable & funeste,
„ arrivé à quelque Prince ou autre personnage
„ illustre, ce que nous nommons *tragedie*, &
„ tantôt une simple avanture plaisante, mais na-
„ turelle, survenüe à des particuliers & que nos
„ Poëtes assaisonnent par la bouche des acteurs
„ de saillies, de bons mots & de réflexions in-
„ genieuses, pour corriger les mœurs en badi-
„ nant, & c'est ce qui s'appelle chez nous *co-
„ medie*. Lequel de ces deux langages croyez-
„ vous qui convienne le mieux à ces spectacles,
„ surtout à la comedie, ou les vers, ou la pro-
„ se? Il est à croire, qu'il repondroit: si dans
„ cette représentation vous voulez approcher de
„ la nature autant qu'il est possible, servez-
„ vous du langage le plus naturel, c'est à dire,

„ de

„ de la *prose*. Mais si on lui disoit encore, les „ vers servent à soulager la mémoire de l'acteur „ & du spectateur, à reduire en sentences les „ bons mots, les saillies &c., L'acteur aprend „ plus aisement son rôle, & l'auditeur retient plus „ facilement ce qu'il a entendu, il est à croire „ que le Chinois repliqueroit: faites comme vous „ l'entendrez le mieux, il y a ici du pour & „ du contre, vos talens doivent vous détermi„ ner, mais ne perdez la nature de vüe que le „ moins que vous pourrez.

§. XXII. Venons au genre lyrique. L'Ode, divisée en strophes ou couplets, emploie toutes sortes de vers, depuis ceux de 12. jusqu'à ceux de quatre ou cinq syllabes. Elle les arrange tantot sur des rimes suivies, tantot sur des rimes croisées & tantot sur des rimes melées. Le choix de ces rimes dépend du Poëte, dont le discernement & le gout doivent décider quelles espèces de vers conviennent le mieux à la nature du sujet & au genre de l'ode qu'il entreprend de composer. C'est ainsi qu'il y a des *odes saphiques*, des odes *anacréontiques*, des odes *pindariques* &c. imitées de ces celebres poëtes de l'antiquité, qui exigent tous des vers differens. Les odes en prose, dont M. de la Motte nous a donné des échantillons, sont détestables. Voici quelques échantillons d'odes Françoises:

Juges insensés que nous sommes
Nous admirons de tels exploits!
Est-ce donc le malheur des hommes
Qui fait la vertu des grands Rois?
Leur gloire féconde en ruïnes,
Sans le meurtre & sans les rapines

Ne sauroit-elle subsister?
Images des Dieux sur la terre,
Est-ce par des coups de tonnerre
Que leur grandeur doit éclater?



Montrez-nous, guerriers magnanimes,
Votre vertu dans tout son jour.
Voyons comment vos cœurs sublimes
Du sort soutiendront le retour.
Tant que sa faveur vous seconde
Vous êtes maîtres du monde,
Votre gloire nous éblouït.
Mais au moindre revers funeste
Le masque tombe: l'homme reste;
Et le Héros s'evanouït.

Rousseau ode à la fortune.

Le soleil plus puissant, du haut de sa carrière
Dans son cours éternel dispense sa lumière
Il dissout les glaçons des rigoureux hyvers:
Son influence pure
Ranime la nature
Et maintient l'univers.



Ce feu si lumineux dans son sein prend sa source,
Il en est le principe, il en est la ressource;
Quand la vermeille Aurore éclaire l'orient
Les astres qui palissent
Bientot s'ensevelissent
Au sein du Firmament.

Phil. de Sans-soucy. Ode aux Prussiens.

Ve-

Venez plaisirs charmans, venez graces naïves,
Que vos jeux desormais embellissent nos rives!
Je consacre mon luth au beau Dieu des amours.
Je suis sous son empire;
Deja ce Dieu m'inspire;
Adieu, Mars, pour toujours.
Id. Ode VI. les troubles du Nord.



Bacchus est ma gloire,
Sans lui je suis mort.
Content de mon sort
A force de boire,
Avec ma mémoire,
Mon chagrin s'endort.



Amour sous ta chaine
Que tu fais souffrir!
Je voulois perir
Pour une inhumaine
Le fils de Silène
Vint me secourir.



On boit sur le Pinde
L'Onde à plein flacon.
Mais dans ce vallon
Faut-il qu'on se guinde?
Le vainqueur de l'Inde
Tient lieu d'Apollon. &c. &c.
Anonyme. Ode à Bacchus.

§. XXIII. *Les Stances* sont encore des strophes ou couplets de quatre, six, huit, dix, ou même de cinq, sept, neufs, onze ou treïze vers. Leur nom vient de l'Italien *Stanza* qui signifie *Demeure*, parce qu'il doit y avoir à la fin de chaque stance un sens complet. On en trouve un grand nombre d'exemples dans le Traité de versification de Richelet, dont nous ne citerons que ces deux;

L'Amour est un enfant aussi vieux que le monde
Il est le plus petit & le plus grand des Dieux
De ses feux il remplit le Ciel, la Terre & l'Onde,
Et toutes fois Iris le loge dans ses yeux.

Perault.



La mort a des rigueurs à nulle autre pareilles
On a beau la prier.
La cruelle qu'elle est se bouche les oreilles,
Et vous laisse crier.



Le pauvre en sa cabane où le chaume le couvre
Est sujet à ses loix;
Et la garde qui veille aux barrières du Louvre
N'en défend point nos Rois.

Malherbe.

§. XXIV. *Les Quadrains* ou quatrains se composent souvent en grands vers; & s'il est possible leurs vers sont tous d'une même mesure, & ils ont tous leurs sens détachés les uns des autres. Les rimes dans les quatrains se melent de deux façons; le premier vers rime avec le qua-

trie-

trième, & le second avec le troisième: ou le premier rime avec le troisième & le second avec le quatrième, de la manière suivante.

La fortune en tous lieux à l'homme est dangereuse,
Quelque chemin qu'il tienne, il trouve des combats;
Mais des conditions où l'on vit ici bas,
Certes, celle d'aimer est la plus malheureuse.

Malherbe.



La justice est des Rois le plus noble partage
Elle est de leur grandeur le plus noble soutien
Par elle ils sont de Dieu la veritable image,
Et leurs autres vertus sans elle ne sont rien.

§. XXV. Nous avons déja fait la description du *Madrigal* au §. XXXIX. du chapitre précedent. M. Despreaux dit

Le madrigal plus simple & plus noble en son tour
Respire la douceur, la tendresse & l'amour.

Mais il peut aussi respirer quelquefois toute autre chose, comme il paroit par celui qui fut fait à la Louange de Louis XIV.

Les Muses à l'envi travaillant pour la gloire
De Louis le plus grand des Rois,
Orneront de son nom le temple de mémoire.
Mais la grandeur de ses exploits,
Que l'esprit humain ne peut croire,
Fera que la posterité,
Lisant une si belle histoire,
Doutera de la verité.

§. XXVI. Une ingenieuſe ſimplicité fait le caractère propre du *Rondeau*; qui eſt ordinairement composé de 13. vers de dix ſyllabes. Les rimes de ces treize vers doivent être ſemblables, huit maſculines & cinq féminines, ou ſept masculines & ſix féminines. Il a deux repos néceſſaires, un après le cinquième vers & l'autre après le premier refrain. En voici un exemple fort inſtructif.

Ma foi, c'eſt fait *de moi, car Iſabeau*
M'a conjuré de lui ſaire un Rondeau:
Cela me met en une peine extrême.
Quoi treize vers, huit en eau, *cinq en* ême!
Je lui ferois auſſi tot un bateau.
En voilà cinq pourtant en un monceau
Faiſons en huit en invoquant Brodeau
Et puis mettons par quelque ſtratagème
Ma foi, c'eſt fait.
Si je pouvois encor de mon cerveau
Tirer cinq vers, l'ouvrage ſeroit beau!
Mais cependant me voilà dans l'onzième:
Et ſi je crois que je fais le douzième:
En voilà treize ajuſtés au niveau,
Ma foi, c'eſt fait.

§. XXVII. Le *Triolet* eſt encore composé par couplets ou ſtrophes. Il a tiré ſon nom de la triple répétition du premier vers dans chaque couplet.

Triolet.

I. Si je ne gagne mon procès
Vous ne gagnerez pas le vôtre.
Vous n'aurez pas un bon ſuccès
Si je ne gagne mon procès.

Vous

Vous avez chez moi libre accès
J'en demande chez vous un autre
Si je ne gagne mon procès
Vous ne gagnerez pas le vôtre.

II. *Pindare étoit homme d'esprit*
En faut-il d'autres témoignages?
Profond dans tout ce qu'il écrit
Pindare étoit homme d'esprit;
A qui jamais rien n'y comprit.
Il sçut bien vendre ses ouvrages?
Pindare etoit homme d'esprit
En faut-il d'autres temoignages?

III. *Bèze qui produit ce bon vin*
Doit passer pour très bon catholique
J'Estime mieux que Chambertin
Bèze qui produit ce bon vin
Si le disciple de Calvin,
Bèze, passe pour héretique
Bèze qui produit ce bon vin
Doit passer pour très catholique.

§. XXVIII. Le *Sonnet* suivant renferme à la fois les règles & l'exemple de cette espèce de poëme, & en exprime la nature.

Doris qui sait qu'aux vers quelquefois je me plais,
Me demande un sonnet & je m'en desespère.
Quatorze vers, grand Dieu! le moyen de les faire?
En voilà cependant déja quatre de faits.

Je ne pouvois d'abord trouver de rime; mais
En faisant on apprend à se tirer d'affaire.
Poursuivons, les quatrains ne m'etonneront guere,
Si du premier Tercet je puis faire les frais.

Je commence au hazard, & si je ne m'abuse
Je n'ai pas commencé sans l'aveu de la Muse
Puis qu'en si peu de tems je m'en tire si net.

J'entame le second, & ma joïe est extrême,
Car des vers commandez j'achève le treizième
Comptez s'il sont quatorze; & voilà le Sonnet.

§. XXIX. Il n'y point de règles fixes pour la composition méchanique ou la structure du *Vaudeville.* Tous les vers possibles peuvent y entrer, parce qu'il peut se chanter sur toutes les melodies possibles. On en a des Recueils immenses. Voici les deux premiers couplets d'un Vaudeville singulier sur des rimes difficiles:

Quand un bon vin meuble mon estomac
Je suis plus savant que Balzac
Plus sage que Pibrac.
Mon bras seul faisant l'attaque
De la nation Cosaque
La mettroit au sac.
De Charon je passerois le lac
En dormant dans son bac
J'irois au fier Eac,
Sans que mon cœur fit tic, ni tac
Présenter du tabac.



Je suis charmé de la petite Isec
Et j'aime mieux son joli bec
Que le plus doux sorbec
J'irois pour elle à la Mecque
Elle eut rendu fou Senéque

D'un

D'un salamalec.
J'aime mieux près d'elle hareng pec
Ou bien du pain tout sec
Que perdrix & vin grec.
O mort, si tu la fais échec
Viens m'emporter avec. &c.

J'ajouterai encore quelques couplets de Chansons qui me paroissent aussi ingenieux qu'agréables. Le premier est une louange de l'herbe qu'on nomme Fougére:

Vous n'avez point, verte Fougère
L'eclat des fleurs qui parent le printems,
Mais leur beauté ne dure guére,
Vous êtes aimable en tout tems.
Vous prétez des secours charmans
Aux plaisirs les plus doux qu'on goute sur la terre:
Vous servés de lit aux amans
Aux Buveurs vous servez de verre.

Le second me charme par la nouveauté & la delicatesse des pensées:

Oiseaux si tous les ans vous changés de climats
Dès que le triste hiver depouille nos bocages,
Ce n'est pas seulement pour changer de feuillages
Ni pour eviter nos frimats.
Mais votre destinée
Ne vous permet d'aimer qu'à la saison des fleurs,
Et quand elle a passé vous la cherchez ailleurs
Afin d'aimer toute l'année.

L'air dont nous allons transcrire ici le premier

couplet meriteroit d'être rapporté en entier, s'il n'occupoit trop de place:

Vous qui du vulgaire stupide
Voulez arracher le bandeau,
Prenez Epicure pour guide,
Et la nature pour flambeau.
Il n'invente point de systême
Il ne fait que bannir l'erreur;
Et si nous rentrons en nous même
Epicure est dans notre cœur.

Voici aussi un exemple du *Lay*.

La grandeur humaine
Est une ombre vaine
Qui fuit:
Une ame mondaine
A perte d'haleine
La suit:
Et pour cette reine,
Trop souvent se gêne
Sans fruit.

A l'egard du *Virelay* nous en avons fait connoitre la construction au §. XXXIX. du chapitre précedent, & l'on en peut trouver des échantillons dans les anciens Poëtes, ainsi que dans les Poësies de l'Abbé Regnier Desmarais.

§. XXX. On ne trouve guere d'exemple du *Chant roïal* dans les Poëtes modernes, & comme ils sont tous composés de cinq strophes, ces exemples prendroient ici une place trop considérable. On peut voir dans les œuvres de Clement

ment Marot Edit. de la Haye in 12. T. I. p. 243. un Chant roïal sur la conception. Pour exemple de *la Ballade* nous donnerons celle que Mlle. Deshoulières adresse à M. Charpentier & que voici:

Fameux auteur, de tous auteurs le coq,
Toi dont l'esprit agréable & fertile
Des Latineurs a soutenu le choc,
Par un écrit dont sublime est le style,
Plus éloquent que ne fut feu Virgile.
Tu leur fais voir qu'on doit les mettre au croc.
Quand tu combats, la victoire t'est hoc.
Dans leurs discours & ab hac & ab hoc,
Ils ont crié qu'à Paris la grand' ville
Où l'etranger est en proie à l'escroc,
Inscription Françoise est inutile,
Latinité moins, seroit difficile
Disent ils tous pour le gent vin de broc.
On prêche envain un si faux Evangile,
Quand tu combats, la victoire t'est hoc.
Du grand Louis qui de taille & d'estoc
De l'univers fera son domicile,
Et dont le cœur s'ébranle moins qu'un roc:
Pourquoi les faits, par une erreur servile,
Mettre en Latin? non, non, tourbe indocile,
D'inscription nous allons faire troc.
Par toi, Damon, pedans vont faire gile,
Quand lu combats, la victoire t'est hoc.

Envoi.

Grands sçavantas, nation incivile,
Dont Calepin est le seul ustencile,
Plus on ne voit ici de votre affroc.

Fran-

François langage est or; le votre argile,
Bon seulement pour ceux qui portent froc.
Poursui, Damon, ils n'ont plus d'autre asyle,
Quand tu combats, la victoire t'est hoc'.

§. XXXI. On trouve encore, moins d'exemples de *mascarades* dans les auteurs François, mais en revanche d'autant plus chez les Italiens, comme dans Laurent de Medicis, Strozzi, Volterre, Cambi, Villani &c. Nous en avons aussi en Allemand de Koenig & autres. L'on sent assez que toutes sortes de vers & de mêtres sont admissibles dans ces sortes d'impromtus, quoique quelquefois faits à loisir. Nous avons deja donné au chapitre précedent des exemples des *amphigouris*, & des *vers concordans*.

§. XXXII. Voici un exemple charmant d'une *Romance* moderne:

L'Amour m'a fait la peinture
De Daphné, de ses malheurs;
J'en vais tracer l'avanture:
Puisse la race future
L'entendre, & verser des pleurs.
Daphné fut sensible & belle,
Apollon sensible & beau;
Sur eux l'amour d'un coup d'asle
Fit voler une etincelle
De son dangereux flambeau.
Daphné d'abord interdite,
Rougit, voyant Apollon,
Il l'approche, elle l'evite;
Mais fuyoit elle bien vite?
Amour assure que non.

Le

Le Dieu qui vole à sa suite
De sa lenteur s'applaudit ;
Elle balance, elle hésite
La pudeur hâte sa fuite,
Le desir la ralentit.

Il la poursuit à la trace ;
Il est prêt de la saisir,
Elle va demander grace ;
Une Nymphe est bientot lasse,
Quand elle fuit le plaisir.

Elle desire, elle n'ose.
Son père voit ses combats:
Et par sa metamorphose,
A sa defaite il s'oppose:
Daphné ne l'en prioit pas:

C'est Apollon qu'elle implore,
Sa vue adoucit ces maux ;
Et vers l'amant qu'elle adore,
Ses bras s'etendent encore
En se changeant en rameaux.

Quel objet pour la tendresse
De ce malheureux vainqueur !
C'est un arbre qu'il caresse ;
Mais sous l'ecorce qu'il presse,
Il sent palpiter un cœur.

Ce cœur ne fut point sevère ;
Et son dernier mouvement
Fut, si l'amour est sincere,
Un reproche pour son pere ;
Un regret pour son amant.

Cette pièce qui est toute pleine d'esprit, de sel & de graces peut servir de modele à toutes les romances, quoiqu'il ne soit pas necessaire de s'as-

s'asservir précisément au même genre & à la même mesure de vers.

§. XXXIII. On ne conçoit pas trop la raison pourquoi tous les Poëtes françois ont fait leurs elegies si longues, & encore moins pourquoi ils n'ont pas suivi la maxime des Poëtes anciens, qui les composoient en vers croisés. Les grands Vers Alexandrins à Rimes plates & suivies, changent la nature de l'elegie & en font de simples epitres dont le sujet est plaintif. Nous ne pouvons raporter que les commencemens de chaque elegie que nous citerons ici pour exemple, parce qu'elles sont toutes d'une longueur immense. Ce sont des Poëmes entiers. En voici une du grand Corneille, où il fait parler la France ainsi:

Lorsque sous le plus juste & le plus grand des Princes
L'abondance & la paix regnent dans mes Provinces,
Rome, par quel destin les Romains irrités
Arrêtent-ils le cours de mes prosperités?
Après avoir gagné victoire sur victoire,
Et porté ma valeur au comble de la gloire,
Après avoir contraint par mes illustres faits,
Mes rivaux orgueilleux à recevoir la paix,
J'esperois d'établir une sainte alliance,
D'unir les interêts de Rome & de la France,
Et de porter bien loin par mes rares exploits,
La gloire de mes Lys & celle de la Croix.

Nous y ajouterons les premiers vers d'une autre, qui est de M^dme^. Deshoulières:

Génereux Licidas, ami sage & fidelle,
Dont l'esprit est si fort, & qui l'ame est si belle;

Vous de qui la raison ne fait plus de faux pas,
Ah! qu'il vous est aisé de dire: N'aimez pas:
Quand on connoit l'amour, ses caprices, ses peines
Quand on sait comme vous, ce que pèsent ses chaines,
Sage par ses malheurs, on méprise aisement
Les douceurs dont il flate un trop credule amant.

§. XXXIV. Parmi les Poëtes François modernes Madame Deshoulières, M. de Fontenelle, & M. de la Motte se sont le plus attaché à composer *des Eglogues & autres Poësies pastorales*, & y ont le mieux réussi. Mais comme ces pièces sont toutes trop longues, pour être transscrites ici, nous sommes obligés de renvoyer le lecteur à leurs ouvrages mêmes, qui se trouvent entre les mains de tout le monde, & qu'on pourra facilement consulter. Nous remarquerons simplement, que l'eglogue admet toutes sortes de vers, tantot suivis, tantot croisés, tantot irreguliers, de même que toutes sortes de mesûres, & qu'on peut y introduire aussi très heureusement le dialogue entre des Bergers, en plaçant le lieu de la scène à la campagne, dans un bois, sur le bord d'une rivière.

§. XXXV. Nous avons déjà remarqué au chapitre précedent (§. XLI.) en quoi consiste l'idylle. L'exemple suivant fera connoitre mieux que toutes les reflexions qu'elle apartient au genre champêtre. Il nous est fourni par le Poëte Rousseau:

Echapé du tumulte & du bruit de la ville
Muse, je te retrouve en ce champêtre asile,
Où dans la liberté que tu m'y fais choisir,
Tu viens me demander compte de mon loisir;

Il

Il est vrai, qu'avec toi dans ces plaines fleuries
J'entretiens quelquefois mes douces reveries:
Mais pardonne aujourd'hui, si des charmes plus doux
T'enlevent un tribut dont les bords sont jaloux.
J'y vois de toutes parts prodigue en ses largesses
Cybele à pleines mains repandre ses richesses;
De ses bienfaits nouveaux ces arbres sont parés,
D'une herbe verdoyante elle couvre les prés:
Cérès suit son exemple & de ses dons propices
Sous la même couleur deguise les premices:
Et Bachus cultivant ses Thyrses reverdis,
N'ose encor à nos yeux étaler ses rubis.

§. XXXVI. Voici un echantillon d'une Villanelle: Elle est de Jean Passerat:

J'ai perdu ma tourterelle,
Est-ce point celle, que j'oi?
Je veux aller après elle.
Tu regrettes ta femelle,
Hélas! aussi fai-je moi,
J'ai perdu ma tourterelle.
Si ton amour est fidelle
Aussi est ferme ma foi,
Je veux aller après elle.
Ta plainte se renouvelle;
Toujours plaindre je me dois
J'ai perdu ma tourterelle.
En ne voyant plus la belle
Plus rien de beau je vois:
Je veux aller après elle.
Mort que tant de fois j'appelle
Prend ce qui se donne à toi:
J'ai perdu ma tourterelle
Je veux aller après elle.

§. XXXVII.

§. XXXVII. En fait de cantates ni les ſiècles paſſés ni les tems préſens n'ont rien produit qui paroiſſe atteindre à la perfection de celles du celèbre Rouſſeau. J'ouvre ſes ouvrages & mes yeux tombent ſur la Cantate VII. intitulée Circé. Elle commence par ces mots:

Sur un rocher deſert, l'effroi de la nature,
Dont l'aride ſommet ſemble toucher les Cieux,
Circé pâle, interdite, & la mort dans les yeux,
Pleuroit ſa funeſte avanture.
Là ſes yeux errans ſur les flots
D'Ulyſſe fugitif ſembloient ſuivre la trace.
Elle croit voir encore ſon volage Héros:
Et cette illuſion ſoulageant ſa disgrace,
Elle le rapelle en ces mots,
Qu'interrompent cent fois ſes pleurs & ſes ſanglots.

Mais comme ces morceaux ſont egalement trop longs, pour être raportés ici en entier, je ne transcrirai encore qu'un ſeul air de cette même cantate:

Sa voix redoutable,
Trouble les enfers,
Un bruit formidable
Gronde dans les airs.
Un voile effroyable
Couvre l'univers.

La terre tremblante
Fremit de terreur.
L'onde turbulente
Mugit de fureur.
La lune ſanglante
Recule d'horreur.

Il eſt à remarquer, que le Poëte doit toujours dans la Cantate venir au ſecours du compoſiteur & lui fournir des paroles ſuſceptibles d'une expreſſion ſenſible & heureuſe en muſique. Par l'idée qu'offre la cantate on pourra très facilement ſe former celle de la Cantatille & de la Sérenade, qui en ſont des eſpèces.

§. XXXVIII. La traduction des *Pſeaumes* que nous avons de Clement Marot eſt ſurannée & foible, ignoble & mauſſade en elle même. Elle defigure entièrement le ſublime du texte original, à quoi rien n'eſt comparable. M. Rouſſeau a traduit ou plutôt paraphraſé & imité quelquesuns de ſes Pſeaumes avec un ſuccès merveilleux dans ſes Odes ſacrées. Le même auteur nous fournit auſſi l'exemple ſuivant d'un cantique dont nous ne ferons que raporter la première Strophe:

La gloire du Seigneur, ſa grandeur immortelle,
De l'univers entier doit occuper le zele.
Mais ſur tous les humains qui vivent ſous ſes loix,
Le peuple de Sion doit ſignaler ſa voix.

Sion, montagne auguste & sainte,
Formidable aux audacieux,
Sion, sejour delicieux,
C'est toi, c'est ton heureuse enceinte,
Qui renferme le Dieu de la terre & des cieux.
O Murs, ô sejour plein de gloire!
Mont sacré, notre unique espoir,
Où Dieu fait regner la Victoire,
Et manifeste son pouvoir!

Les Hymnes & les Motets sont ordinairement composés en latin, & quant aux Noëls ce sont des espèces de chansons spirituelles d'un genre si bas, qu'on nous dispensera d'en raporter des exemples.

§. XXXIX. Le genre Didactique ou Dogmatique, celui des Fables & des Contes supose toujours des poëmes & des morceaux de Poësie si longs, qu'ils ne sauroient entrer dans un ouvrage tel que celuici. Le Parnasse François en fourmille, & il faut en chercher les exemples dans les œuvres mêmes des Poëtes. A l'egard des autres genres inferieurs de Poësie, nous croïons en avoir dit assés au chapitre précedent, & nous ne craignons pas d'y renvoyer le lecteur, en nous flattant, qu'il y trouvera une instruction suffisante pour se guider dans l'etude de la versification des poëmes qui en font partie, & qui forment les espèces de ces genres.

Mais, l'Auguste Raison, à mes desirs propice,
Auroit-elle exaucé mon invocation?
Aurois-je eu son secours en crayonnant l'esquisse
Du plus charmant des Arts, l'Art de la Fiction?
Nourissons d'Apollon, Emules de Voltaire,
Si le Dieu vous invite à cueillir ses lauriers,
Si sa main vous conduit dans la noble carrière,
Et s'il vous prête enfin son char & ses coursiers,
Consultés les experts en l'art de les conduire
Ces premiers Ecuïers du Vainqueur de Python;

Ils sauront vous guider, ils pourront vous instruire des moyens d'eviter le sort de Phaëton.

Fin de la I. *Partie du Tome Second.*



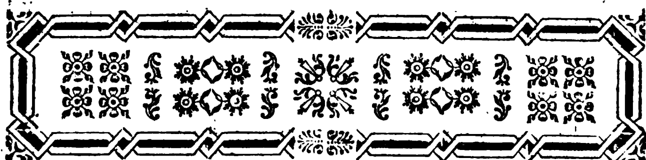
L'ERUDITION COMPLETTE,

PAR

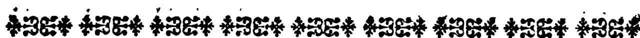
M. LE BARON DE BIELFELD.

TOME SECOND.

SECONDE PARTIE.



L'ERUDITION COMPLETTE.



CHAPITRE HUITIEME.

LA MUSIQUE.

§. I.

La Musique étant la troisième espèce de l'expression de nos pensées par l'organe de la voix, & étant faite aussi bien que l'eloquence & la poësie pour exciter par le canal de l'oreille ou de l'ouïe dans l'ame de l'auditeur des sensations vives ou tendres, & y émouvoir des sentimens & des passions, nous croyons devoir placer ici l'analyse de cet art ingenieux & sublime. Ce seroit un travail bien frivole si nous voulions faire des doctes recherches, ou plutôt des conjectures, sur l'origine de la Musique, & supposer que les oiseaux enseignèrent les premiers par leur ramage cet art aux humains. Nous l'avons déja dit, tout être s'aperçoit bientôt des facultés que la nature lui a données. Le moindre cri,

ton majeur. Il y a dans ce genre un ton entre toutes les notes, hormis entre *mi* & *fa* (ou *e* & *f* selon le stile Italien) & entre *si* & *ut* (ou *b.* & *c.*) où il n'y a qu'un demi-ton majeur. Cet ordre naturel & suivi des sons a formé probablement le plus ancien genre de Musique. Le second, ou le genre chromatique a été apellé de ce nom à cause que les Grecs le marquoient avec des caractères de couleurs. D'autres croyent que ce mot signifiant varié & coloré, le genre chromatique a été ainsi nommé parce qu'il varie & embellit par les demi-tons, dont il abonde, le genre simple & diatonique, & fait pour ainsi dire un tableau colorié d'une estampe. Le B. mol appartient à ce genre, qui fut, dit-on, inventé dès le tems d'Alexandre le Grand par Timothée Milésien. Le troisième genre enfin, ou l'enharmonique, est rempli de dièses, qui sont les moindres divisions sensibles du ton, de manière que le dièse enharmonique, marqué sur la tablature en forme de croix de St. André ou de sautoir, est la difference du demi-ton majeur & du mineur. Tous ces trois genres s'apliquent à la Musique instrumentale & vocale, qui en sont également susceptibles.

§. V. On distingue encore aujourd'hui en Europe les differentes Musiques nationales, comme l'Italienne, la Françoise, l'Allemande, l'Angloise, la Polonoise &c. & cette distinction est fondée sur une espèce de stile musical, sur l'emploi des modes, des tems & des mesures, & autres objets qui leur donnent des caractères particuliers. Cette difference, soit réelle, soit imaginaire, a donné lieu à Paris à de vives contestations sur le mérite de la Musique Italienne &

Fran-

Françoiſe, diſpute dans laquelle les plus beaux eſprits ont pris parti. Sans vouloir s'eriger en juge du different, on peut dire que la plupart des nations policées d'Europe, comme les Anglois, les Allemands &c. ont adopté la Muſique Italienne & qu'elle plait même en France; que cependant la Muſique Françoiſe a auſſi des charmes infinis, que les connoiſſeurs étrangers, d'abord prévenus contre elle, finiſſent tous par ſe plaire aux operas François, qu'elle ſemble être faite pour la langue, & que rien n'eſt plus ridicule qu'un texte François chanté ſur un air Italien. Les partiſans de la Muſique Italienne ont reproché à la Françoiſe, l'uniformité de ſes airs. Mais cette uniformité peut-elle dériver de la Muſique Françoiſe même? Son caractère, ſes proprietés naturelles, empèchent-ils qu'on ne puiſſe y mettre de la varieté? C'eſt un effet de la ſtérilité du compoſiteur, dont l'imagination ne peut inventer aſſés de mélodie & de tours nouveaux. La même choſe arrivera à un compoſiteur Italien doué de peu de génie. Déja tous leurs recitatifs ne ſe reſſemblent-ils point? Combien d'airs Italiens ne connoit-on pas qui ſont tous calqués ſur le même modèle? Le recitatif François, quoique mélodieux, n'eſt-il pas plus varié que l'Italien? Les airs, les chœurs &c. ne ſeroient-ils pas tout auſſi ſuſceptibles de varieté?

§. VI. Notre Muſique moderne en général a deux objets, qu'il faut bien diſtinguer, la *Mélodie* & l'*Harmonie*. La mélodie ou le chant, n'eſt qu'une ſuite de tons, marqués par des notes, qui ſe ſuccèdent l'un après l'autre. L'Harmonie au contraire eſt une ſuite d'accords. On

nomme accord plusieurs tons touchés à la fois & marqués sur la partition ou tablature par des notes placées les unes au dessus des autres. La difference entre un ton plus haut & plus bas est appellée *intervalle*, tant dans la mélodie que dans l'harmonie. Il y a sept tons primordiaux ou fondamentaux dans la Musique, qui montent ou descendent par intervalles reguliers. Les François marquent ces tons par

ut, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*. & les Italiens par
c, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b*. & en y ajoutant le *ut*, ou le *c*, qui recommence l'octave suivante, ces huit tons avec leurs intervalles forment une *echelle* d'une *octave*. A mesure que les tons haussent ou baissent hors des bornes de cette échelle on compte une nouvelle octave & dans chaque octave les tons qui ont une même dénomination sont toujours à l'*unisson* ou équisonnans avec ceux d'une autre octave. Les intervalles entre ces 7. tons de l'echelle sont égaux entre eux ou peu s'en faut, & ils marquent à quel degré chaque ton est plus clair ou plus fin ou plus gros qu'un autre ton, mais non pas plus foible ou plus fort. Car quelque degré de douceur ou de force qu'on donne à un ton quelconque, il reste toujours également haut ou bas. Nous remarquerons encore au sujet de l'echelle que les intervalles entre

ut: *re*, *re*: *mi*, *fa*: *sol*, *sol*: *la*, & *la*: *si* ou
c: *d*, *d*: *e*, *f*: *g*, *g*: *a*, & *a*: *b*. sont égaux, & les intervalles de *mi*: *fa*, & de *si*: *ut* ou de *e*: *f*, & de *c* : *b* sont aussi égaux entre eux, mais que cette difference n'est que de la moitié des autres tons. Par cette raison les intervalles entre *mi* : *fa* & *si*: *ut*

ou

ou *e*: *f* & *h*: *c*. deviennent des *demi tons* & les intervalles des autres tons des tons entiers. On nomme autrement un ton complet une grande seconde, & un demi ton une petite seconde. Proceder d'un ton à l'autre par ordre diatonique soit en montant, soit en descendant, signifie donc proceder par des tons ou des demi tons, ou par grandes & petites secondes.

§. VII. Les intervalles differens de l'échelle des tons portent les noms suivans;

1. L'Intervalle formé par un ton & un demi ton est nommé une *petite tierce* ou *tierce mineure*.
2. L'Intervalle formé par deux tons entiers s'apelle une *grande tierce* ou *tierce majeure*.
3. L'Intervalle formé par deux tons complets & un dèmi ton se nommé *quarte*.
4. L'Intervalle formé par trois tons entiers s'appelle *triton* ou *quarte superflue*.
5. L'Intervalle formé par trois tons complets & un demi est nommé *quinte*.
6. L'Intervalle formé par trois tons entiers & deux demi-tons se nommé *sixte mineure* ou *petite*.
7. L'Intervalle formé par quatre tons entiers & un demi se nommé *sixte majeure*.
8. L'Intervalle formé par quatre tons entiers & deux demi tons se nomme *septième mineure*.
9. L'Intervalle formé par cinq tons complets & un demi, s'appelle *septième majeure*.
10. L'Intervalle formé par cinq tons entiers & deux demi-tons est nommé *octave*.

11. Un demi-ton, ou un ton au dessus de l'octave produit une *nona* ou *neuvième mineure* ou *majeure*.

On va quelquefois plus loin encore. Mais on s'aperçoit aisement que la neuvième n'est que l'octave de la seconde, l'*onzième* l'octave de la quarte, *la douzième* l'octave de la quinte &c. L'octave de l'octave est appellée *double-octave*, triple-octave &c. On la nomme aussi *décime-quinte* & par la même raison on appelle la double octave de la tierce la *décime-septième* & la double octave de la quinte *décime-neuvième* & ainsi du reste.

§. VIII. Le signe par lequel on hausse un ton d'un demi-ton, se nomme *croix* & se marque ainsi ✕.

Le signe par lequel on baisse un ton d'un demi ton, se nomme *bé* & se marque ainsi *b*.

Le signe par lequel on remet un ton ou une note ainsi haussée ou baissée à sa place naturelle & qu'on apelle *le signe de retablissement* se nomme *B quarre* & se marque ainsi ♮. ou ♮.

Les autres signes par les quels on marque que les notes doivent être tantot liées, tantot aiguës, tantot pincées sur les cordes, tantot douces, tantot fortes &c. varient chés la plupart des nations & même chés plusieurs des plus habiles compositeurs, qui adoptent quelquefois des signes différens.

§. IX. Un accord composé de tons dont la réunion flatte l'oreille, est nommé *accord consonant* & les tons qui le forment s'apellent, en rai-

raiſon les uns des autres, des *conſonnances*. L'*Octave* d'un ton eſt la plus parfaite conſonnance; enſuite vient la *quinte*; après *la tierce*, & ainſi du reſte. Un accord compoſé de tons dont la réunion choque l'oreille, eſt nommé *accord diſſonant* & les tons dont il eſt formé s'appellent *disſonnances*, la ſeconde, le triton, & la ſeptième ſont dans ce ſens des diſſonnances. Mais ces diſſonnances mêmes peuvent être renduës très agréables à l'oreille, & faire le charme de la Muſique, par leur préparation & leur reſolution.

§. X. Il y a cinq voïelles & 19 conſonnes dans notre alphabeth. De leur differente transpoſition & de toutes leurs combinaiſons poſſibles, nait cette immenſe varieté de mots, de paroles & de phraſes qui forment notre langue, & qui ſeroient multiplicables à l'infini, ſi nous avions plus d'objets à nommer. De même la transpoſition & la combinaiſon des ſept tons primordiaux & des cinq demi-tons avec leurs dièſes ou diviſions ulterieures en ſuperfluës & diminuées, par toutes les octaves dont les ſons ſont ſuſceptibles, produiſent cette multitude immenſe, cette varieté infinie de mélodies, d'airs, de chants & d'harmonies, qui forment la Muſique de toutes les nations. Effet presque miraculeux & où l'imagination ſe perd! Dans le langage les ſyllabes longues ou brèves, accentuées ou non accentuées augmentent cette varieté. Dans la Muſique la meſure du tems pendant lequel on s'arrête plus ou moins ſur un ton ou une note, forme encore une varieté infinie dans l'expresſion. On eſt convenu de certains ſignes, marques ou caractères pour écrire la Muſique & la peindre aux yeux, comme les paroles & le lan-

gage,

gage, pour déſigner chaque ton, diſtinguer chaque octave dans laquelle il doit être pris, & marquer le tems qu'on doit s'y arrêter. C'eſt cette manière d'ecrire, qu'on nomme *tablature* ou ſiſtème muſical, qu'il convient d'expliquer ici briévement.

§. XI. On commence donc dans le ſiſtème muſical par tracer cinq lignes & quatre eſpaces: (*ſiſtème*) quelquefois on trace encore des lignes au deſſus ou au deſſous du ſiſtème, ſi la mélodie a plus d'entendüe dans le haut ou le bas.

(*Lignes*) (*eſpaces*)

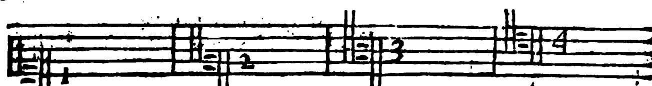
Ces lignes (mais jamais les eſpaces) ſont marquées d'une clef générale, qui déſigne la ligne ſur laquelle eſt écrite le ton ou la note *c* ou *ut*, ou le ton *f* ou *fa*, ou le ton *g* ou *ſol*, & qui par ce moyen ſert à trouver le ton de chaque note par la place qu'elle occupe ſur le ſiſtème. On ecrit ces clefs de la manière ſuivante

Ut ou *C* *Fa* ou *F*. *Sol* ou *G*.

3

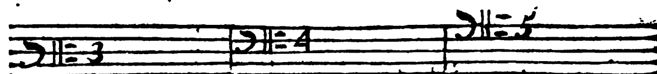
Par ce moyen on trouve tous les tons poſſibles de la Muſique vocale & inſtrumentale en obſervant l'emplacement de la clef ſur les differentes lignes:

Ut ou *C* | *Ut* ou *C* | *Ut* ou *C* | *Ut* ou *C*



Sur la première ligne, le dessus ordinaire.	Sur la seconde ligne, le demi chant ou la haute contre (alto).	Sur la troisième ligne, la haute contre ou l'alto ordinaire.	Sur la quatrième ligne, la taille ou le tenore.

Fa ou *F* | *Fa* ou *F* | *Fa* ou *F*



Sur la troisième ligne, la haute basse.	Sur la quatrième ligne, la basse ordinaire.	Sur la cinquième ligne, la basse profonde.

Sol ou *G* | *Sol* ou *G*



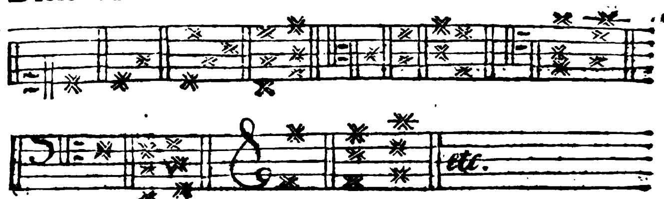
Sur la seconde ligne, le dessus ordinaire ou le violon ou autre instrument.	Sur la première ligne, le haut dessus ou le haut violon &c.

le premier ton fondamental étant ainsi donné, il est aisé de trouver toutes les autres notes, soit en montant, soit en descendant.

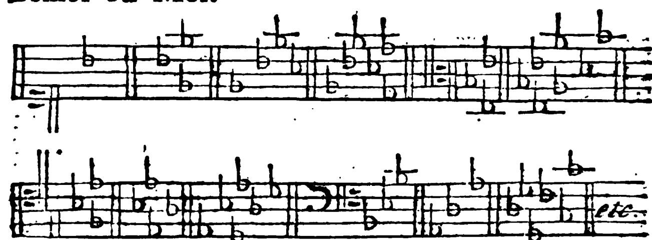
§. XII. Chaque Mélodie ou chant quelconque est ou en *dièse* ou en *bemol*, ou comme s'expriment les Italiens, *dur* ou *mol*, & on marque cette difference ainsi:

Dièse

Dièse ou Dur.



Bemol ou Mol.
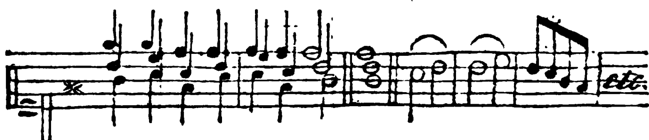


Cette difference se fonde sur la tierce du ton fondamental qui rend la mélodie en dièse, ou *dure*, quand elle est majeure, & en bémol ou *molle*, quand elle est mineure, &c.

§. XIII. Une note est un signe ou une marque qui par son emplacement indique un ton, & par sa configuration diverse la longueur du tems que le son doit s'y arrêter. Ces notes sont de neuf espèces differentes, que nous retracerons dans la table suivante, avec leurs pauses & leurs valeurs:

Ces

	Nom	Note	Pause		Valeur	
Ces notes ſont auſſi appelleés *blanches.*	Maxima			vaut	8	meſure entière.
	Longe				4	
	Breve				2	
	Semi ou Demi-breve.				1	
	Minima 2 ſur une meſure.			vaut	$\frac{1}{2}$	parties d'une meſure entière.
	Semi-minima 4 pour une meſure.				$\frac{1}{4}$	
	Fuſe ou Croche 8 pour une meſure.				$\frac{1}{8}$	
	Semi-fuſe ou double Croche 16 pour une meſure.				$\frac{1}{16}$	
	Sub-ſemi fuſe ou triple Croche 32 pour une meſure.				$\frac{1}{32}$	

§. XIV. Il y a encore des ligatures qui dénotent que les differens tons marqués par les notes, doivent être rendus ensemble & à la fois, au moyen de l'instrument qui en est susceptible, ou qu'on doit employer toutes ces notes, lorsqu'elles se suivent, à chanter une syllabe du texte qui est au-dessous, ou que l'instrument doit les lier ensemble sans intervalle, comme il paroit par ces exemples.



Un point (.) derrière une note vaut pour le tems la moitié de la note qui le précede.

§. XV. Il y a encore quelques signes qu'on ne peut se dispenser d'expliquer:

designe une mesure lente.

designe une mesure vive & qui va vite.

marque une repetition entière de ce qui a précedé.

ou marque qu'il ne faut repeter que les notes qui se trouvent entre cette parenthèse.

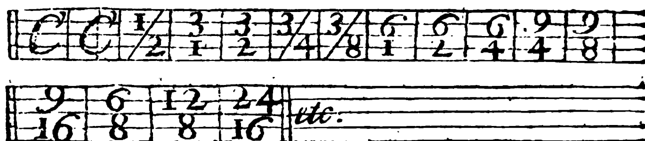
designent qu'il faut repeter depuis la note sur laquelle cette marque est placée.

signe de précaution (*signum custodis*) pour marquer la note qui suit dans la ligne suivante.

signes de repos, ou de conclusion, &c.

§. XVI.

§. XVI. Ce qu'on nomme en musique *Mesure* (*tact* ou *tactus*) est en effet une mesure qui détermine la durée du tems qu'il faut s'arreter sur les tons dans un mouvement régulier. On marque cette durée ou mesure du tems en élevant ou en baissant regulierement la main ou le pied, pour donner un mouvement égal à la voix & aux instrumens, par cet avertissement commun pour tous. Cette mesure se marque ainsi au commencement de chaque pièce:



Le mouvement de chacune de ces mesures ne peut s'apprendre que par l'étude de la musique même & la pratique.

Les Italiens denotent encore ce tems, ces mesures & leur mouvement par les mots de *lente*, *adagio*, *andante*, *vivace*, *siciliana*, *grave*, *allegro*, *presto*, *prestissimo* &c. Les François les ont caracterisés plus particulièrement en combinant l'expression musicale avec celle de la danse, & en empruntant les noms de cet art: comme *loure*, *sarabande*, *menuet*, *gavotte*, *gigue*, *bourée*, *rigaudon*, *musette*, *courante*, *chaconne*, *passepié*, &c.

§. XVII. Toute cette Musique simple & naturellle est encore susceptible de quelques agrémens & ornemens accessoires, qui naissent d'une *accentuation juste*, d'une *intonation exacte*, d'un *tremblement* (trillo) brillant & perlé, des *passages*

executés avec précision, des *tenuës* & *ports de voix* bien soutenus sans les pousser jusqu'au faux ou glapissant, d'une *cadence* ingénieuse & harmonieuse à la fin d'un air, & de cent autres petits agrémens que les maitres de l'art savent donner à la voix ou aux instrumens, & qu'il faut aprendre d'eux en étudiant l'art même.

§. XVIII. De l'accord complet naissent quatre voix principales, qui sont le dessus (canto), la haute contre (alto), la taille (tenore), & la basse (basso). La Musique complette doit donc avoir ces quatre parties, pour lesquelles l'auteur doit composer les melodies sur les règles de l'harmonie, dans sa partition (partitura), on a encore des quadri, des trios, des duos, des soli ou sonates, des symphonies, des concerts pour tous les instrumens, ou chacun d'eux peut briller en jouant la partie principale, des cantates, des airs pour la voix, des ouvertures d'opera, des marches, & une infinité d'autres pièces de Musique dont l'accompagnement est different & arbitraire.

§. XIX. On peut aussi considerer l'art de la Musique sous deux points de vüe differens, ou par raport à la *composition*, ou par raport à l'*execution*. On n'attendra pas de nous, que nous entrions ici dans le détail des règles de la composition, sur lesquelles les plus grands maitres ont écrit des volumes entiers sans épuiser, ni près delà, la matière. Les bornes de cet ouvrage ne nous permettent que de faire quelques legères remarques, puisées dans la simple nature & dans les premiers principes de l'art, sur leurs travaux en général.

§. XX. On employe la Musique ou dans les

Egli-

Eglises & à des cérémonies religeuses, ou dans les operas, soit serieux, soit comiques, ou pour la danse, ou dans les concerts, ou dans la retraite, ou enfin dans les armées. Ces differens emplois exigent necessairement des *styles differens.* Le style de la Musique religieuse ou spirituelle doit être majestueux, grave, serieux & divin, autant que des foibles mortels peuvent aprocher en begayant d'une expression céleste. C'est à cette expression qu'il ne faut jamais méler une imitation servile de la nature. Le compositeur doit s'elever au dessus d'elle ou du moins jusqu'à son dernier degré de sublimité possible. On connoit une Musique d'Eglise, composée par un très habile maitre, laquelle commence par ces paroles tirées du Chap. XXV. de l'Evangile selon St. Matthieu : *Mais sur le minuit on entendit un grand cri ; voyés l'epoux vient ; allés au devant de lui.* Le compositeur seduit par une fausse idée de l'imitation, commence par faire toucher douze fois sans nul accompagnement la dernière corde de la grosse basse ou du contre-violon pour exprimer le mot de minuit. On entend ensuite une marche douce qui anonce l'arrivée de l'epoux, & qui sert de symphonie au chœur. Le chœur chante à basse note les paroles du texte, jusqu'au mot de *grand cri* où tous les chanteurs se mettent en effet à crier à plein gozier & de toutes leurs forces, *voyés l'epoux vient.* Cette imitation est ingénieuse, mais déplacée. Il faut bien se garder de l'imiter. Nous avons au contraire des motets & des musiques spirituelles sur des textes tant en Latin qu'en Italien & en François, qui sont des chefs d'œuvres en leur genre, & qui peuvent servir de mo-

 deles,

deles. Les espèces de compositions qu'on nomme *contre-point* & *faux-bourdon* sont fort aplicables à ce genre.

§. XXI. Lorsqu'un compositeur travaille pour l'opera, il doit bien se mettre devant les yeux que son objet est beaucoup plus d'exciter des sentimens & d'émouvoir des passions, par une expression noble & heureuse des paroles du texte, que de faire briller la Musique par ce qu'elle a d'éblouïssant. Il y a dans un opera a) une simphonie ou ouverture purement instrumentale, b) des airs, des *duos*, des airs à 3, &c. c) des chœurs, d) des recitatifs, & des recitatifs mélodieux que les Italiens nomment *accompagnamenti*, e) des airs pour la danse. Les symphonies doivent être également brillantes pour leurs mélodies & majestueuses pour l'harmonie; c'est l'ouverture du spectacle, qui doit fraper & anoncer quelque chose de grand. C'est aussi pourquoi on nommoit autrefois ces simphonies des *ouvertures*. Elles commençoient toujours par un *adagio* ou *lente* pompeux qui étoit suivi d'une fugue en allegro, & finissoient par un menuet ou autre air agréable. J'avoüe, que vû leur destination, je les préfererois aux simphonies modernes. Mais il ne faut pas gêner un compositeur habile. Les airs sont ce qu'il y a de plus essentiel dans un opera. Tout le monde parle ici d'expression & d'imitation de la nature, toutes les nations s'en piquent. Me seroit-il permis d'en dire mon sentiment sans risquer de m'attirer des querelles? Dans les airs Italiens je trouve souvent des paroles si plattes & si fades que le compositeur qui les exprime le plus heureusement, n'exprime en verité pas grand chose. Ce sont

ou des lieux communs de galanterie, ou des comparaisons d'un pasteur doucereux, d'une tendre tourterelle, d'un nocher qui vogue sur le liquide élement, d'un orage épouventable, ou quelque autre misere pareille, qui ne sauroient faire de grandes impressions sur des esprits sensés & qui ne valent pas la peine d'être exprimés. Les poëtes devroient s'evertuer à venir ici au secours du compositeur. Les airs d'opera François au contraire ont ordinairement des paroles charmantes, mais les compositeurs de cette nation ne s'attachent pas asses à exprimer le sentiment essentiel qu'elles renferment. Ils prenent le change & se tuënt pour rendre les mots & les phrases. Quand ils rencontrent sur leur route un tonnère qui gronde, un oiseau qui vole, un ruisseau qui coule, ils sont au comble de leur joïe, les roulemens ne finissent point, les badauds sont en extase, les petits maitres se pâment, le parterre aplaudit & l'homme raisonnable lève les épaules. Toutes ces petites imitations d'un cœur qui palpite, du chant d'un oiseau, du murmure de l'onde &c. sont pueriles & affectées: elles dénoncent une sterilité d'idées grandes dans le compositeur; au moins ne faut-il les employer qu'avec beaucoup de sobrieté. Chaque air a ordinairement deux parties. La reprise usité de la première partie, ou le *Da Capo* & les repititions sans fin des phrases & des passages principaux sont bien dégoutantes à ceux qui cherchent le naturel & le touchant dans un spectacle. Si j'étois femme, un amant qui me repeteroit trente fois de suite & d'une halaine, sur des tons differens & des modulations diverses, *je vous adore*, *je vous adore*, *je vous adore*, m'ennuïeroit fort & ne

ne feroit furement pas adoré à fon tour.

§. XXII. *Les Chœurs* font le triomphe de l'harmonie, & peut-être la plus belle & la plus difficile partie d'un opera. Tout doit y être facrifié. Si le compofiteur y réuffit, il a fait fon chef d'œuvre; mais il ne doit pas les faire tous fur le même moule. Les perfonages du chœur & le texte lui fourniffent affés de matière pour la varieté. *Le Recitatif* n'eft qu'une déclamation notée, fondée fur le dialecte de chaque langue & les inflexions naturelles de la voix de chaque peuple. Rien n'eft donc plus abfurde que de vouloir apliquer par exemple le recitatif aigû, coupé & vif des Italiens au difcours lent grave & ferieux des Allemands, dont la langue & le dialecte different fi fort de l'Italien. La monotonie du recitatif Italien eft encore affés rebutante, & l'harmonie n'y eft presque jamais fenfible, parce que dans l'accompagnement l'accord des inftrumens ne fe fait jamais entendre avec la voix, mais précede ou fuit le ton qu'elle chante. Les morceaux que les Italiens nomment *accompagnamenti* fuppléent en quelque manière à ce défaut, & il y en a de charmans. Mais, il me paroit que les François ont très bien adapté leur recitatif à leur dialecte, & qu'ils ont trouvé le fecret admirable d'y faire règner une efpèce de mélodie & d'harmonie à la fois. Rien ne fait plus de plaifir par exemple que le morceau qu'on nomme le débrouillement du cahos dans le ballet des elemens, & qui comence par ces mots: *Les tems font arrivés* &c. Quant à la Mufique pour la danfe, il eft certain que les François y excellent, & que leurs mélodies convienent admirablement bien à tous les differens

ca-

caractères de la danse & à la nature des pas, ce qu'il faut toujours bien observer dans ces sortes de compositions. Je ne puis quitter cette matière sans parler de deux objets qui m'ont toujours fort choqué dans l'opéra François; l'un qu'il y a un instrument de plus que dans tous les autres operas du monde, & un très vilain instrument qui en ôte toute la verité; c'est une espèce de batte ou de saucisson de cuir avec lequel le maitre de chapelle ou directeur bat sans discontinuer la mesure; & l'autre que malgré ce guide bruïant les voix ne sont pas toujours d'accord avec les instrumens, parce que les plus belles voix, surtout les femmes, ne sont pas toujours bonnes musiciennes, & qu'on sacrifie souvent l'exactitude de l'art à la beauté de l'organe. Les ports de voix ou les grandes tenuës, poussées à l'excès, forment encore des hurlemens affreux pour une oreille musicale.

§. XXIII. La Musique des concerts est ou vocale, ou instrumentale. A l'égard de la premiére il y a ici une remarque essentielle à faire; c'est que dans un concert on ne cherche pas tant que dans un opera d'interesser & d'émouvoir, mais plutot de faire briller la Musique, & de montrer jusqu'où elle peut pousser son art. Je passerois donc dans un air de concert, dans une cantate &c. bien des petites imitations que j'ai blamées dans un opera aux paragraphes précedens. Le poëte doit encore ici fournir au compositeur & au chanteur le moyen de déployer toute la magie de la Musique, & de mettre en jeu tous ses ressorts. J'avoue que je ne connois rien de si propre à ce but, ni en général, rien de si

parfait en son genre, que les cantates de feu M. Rousseau.

§. XXIV. Quant à la Musique instrumentale, il est plus difficile qu'on ne pense d'y exprimer sans texte & sans paroles, des mouvemens de l'ame, des sentimens, ou d'y émouvoir des passions. C'est la pantomine de la Musique. Le compositeur cependant doit toujours chercher à exprimer quelque chose & ne pas écrire des tons en l'air, produire des sons qui ne font que fraper l'oreille, sans rien dire à l'esprit ou au cœur. Arretons nous un moment à cet objet: il le merite par son importance. Dès qu'il n'y a que de l'harmonie dans la Musique, elle manque de sa qualité la plus essentielle, elle devient un art méchanique, elle éblouit sans affecter l'ame. C'est une reflexion que ne font pas la plupart des compositeurs modernes. En admirant le talent qu'ils ont de marier des tons qui semblent n'être pas faits pour se trouver ensemble, on ne sent rien de plus que cette sterile admiration des sons. Le but des beaux arts cependant est d'exciter dans notre ame des sentimens agréables, & la Musique en est très capable. On peut allumer dans le cœur d'autrui la joïe, la tendresse, l'amour, la tristesse, la colère, le desespoir &c. par des simples tons sans paroles. Il ne s'agit a) que choisir ou d'inventer d'abord un thème ou une mélodie simple qui est propre à exprimer chaque sentiment ou chacune des ces passions, b) de soutenir dans le cours de toute la piéce ce même langage, c) de préparer l'auditeur par degrés à l'action principale, d) & de travailler cette action principale

avec

avec tout l'art & toute la force dont on est capable. Tout ceci ne doit s'entendre que de l'expression des sensations morales; dans laquelle il n'est guère possible d'imiter trop exactement la nature, au lieu qu'une imitation trop fidèle des objets physiques devient froide & insipide. On comprendroit aisement la pensée d'un compositeur qui commenceroit par exemple une piéce de Musique instrumentale par un *unisson vite*, qui y feroit succeder un passage fort bruïant, qui occuperoit beaucoup les basses, qui au milieu du plus grand tumulte l'interromproit quelquefois tout à coup par une pause générale, & qui feroit peut-être finir la pièce entière tout brusquement, lorsqu'on s'y attendroit le moins. Il seroit facile de sentir qu'il auroit eu dessein de peindre la colère. Les sentimens agréables s'expriment encore bien plus aisément, on les communique avec moins d'efforts au cœur humain. Ceux qui assistent à un concert, & qui savent observer, découvrent assés sur la phisionomie des auditeurs sensibles, les effets des sensations interieures. Tout ceci ne s'entend que de la Musique organique: quand le compositeur a des paroles à rendre, il est plus aisé d'y adapter des tons convenables. Les exemples instruisent souvent plus que les préceptes. Citons en un seul. Toutes les sonates & autres pièces de Corelli sont des chefs d'œuvres & des modèles: tout compositeur qui les étudiera avec soin pourra en retirer une utilité infinie & se former le gout. Ce n'est pas dans des difficultés éblouïssantes que consiste le beau; quoique ce soit le préjugé du siècle. On reviendra tôt ou tard au vrai & à la nature. C'est cette nature qu'il faut con-

ſulter encore en compoſant un concert, ſonate, trio, ou autre pièce quelconque pour un inſtrument. Chaque inſtrument a ſa nature & ſes bornes, ſes perfections, & ſes defauts qu'il faut conſulter. Une flute p. ex. eſt un inſtrument champêtre qui n'eſt pas ſuſceptible de rendre des paſſages, l'*arpeggio*, comme un violon, & qu'on dénature en voulant l'y forcer. Chaque inſtrument en revanche a des beautés qui lui ſont particulières, que le compoſiteur doit connoitre & par lesquelles il doit chercher à le faire briller.

§. XXV. Peut-être ne ſera-t-on pas faché de trouver ici une petite liſte des principaux inſtrumens de Muſique dont on fait uſage en Europe au milieu du XVIII. ſiècle. Tels ſont

I. Les Inſtrumens qu'on touche en frapant les cordes comme.

1. Le Clavecin, 2. l'Epinette, 3. Le Pianoforte, inſtrument admirable inventé à Freyberg en Saxe par Silbermann, dont les cordes ſont d'acier, & dont les touches, au lieu de ſauteraux ſont armées de petits marteaux qui font reſonner ces cordes fortement ou foiblement comme on veut, 4. le Pantalon, 5. La Vielle, 6. Le Timpanon de Luthier (*).

II. Les Inſtrumens qu'on touche en pinçant les Cordes, comme

1. La Harpe de David. 2. La Harpe pointüe par en haut. 3. La guitarre, 4. La petite Guitarre

(*) En Allemand *Hackebrett*.

tarre nommée *Cythera*, 5. le Tëorbe, ou Tuorbe, 6. Le Luth, 7. Le Chalcedon.

III. Les Inſtrumens qu'on fait reſonner en touchant les Cordes par le moyen de l'archet.

1. Le Violon, le premier & le plus indiſpenſable de tous les inſtrumens. 2. La Viola di braccio, ou la Taille, 3. Le Violoncel. 4. La groſſe baſſe Allemande à 5. Cordes ou le Contre Violon; 5. La Viole d'amour, 6. La Viole de gambe, 7. La Trompette Marine. (Inſtrument Monocorde.)

IV. Les Inſtrumens à tuïaux dont on frappe les touches.

1. L'Orgue d'Egliſe, 2. Les petites Orgues pour placer dans les apartemens, nommées *Poſitifs*, 3. Les Orgues portatives à manivelle.

V. Les Inſtrumens à tuïaux dont les tons divers ſont formés par les doigts.

1. La Flute Allemande ou traverſière, 2. La Flute douce, 3. La Flute à bec, 4. La Flute d'amour, 5. Le Hautbois, 6. Le Chalumeau, 7. Le Flageolet, 8. La Muſette, 9. La Cornemuſe. 10. Le Clarinet, 11. Le Baſſon, 12. Le Contre Baſſon; 13. Le Serpent.

VI. Les Inſtrumens à tuïaux dont les tons divers ſont formés par la langue.

1. La Trompette, 2. La Trompe, 3. Le Cors de Chaſſe, 4. Le Clairon ou Tournebout.

VII.

VII. Instrumens touchés par des batons.

1. Le Carillon, soit d'acier, de verre, de porcelaine, de bois, de paille ou de quelque autre matière, 2. Le Triangle, 3. La Timbale, 4. Le Tambour, 5. Le Tambourin.

VIII. La Musique des Janissaires accompagnée par des bassins de laiton. Ce qui forme en tout 46 Espèces d'Instrumens divers.

§. XXVI. Il n'est pas nécessaire de remarquer que le succès & le charme d'un concert instrumental dépend de l'habileté des musiciens, mais tout le monde n'observe pas assés que la juste proportion dans l'emploi des divers instrumens de Musique bien observée & leur arrangement même produisent une perfection bien sensible pour tout connoisseur. Cette proportion consiste dans le nombre des musiciens qu'on emploie à jouer chaque partie. (ou *Discanto*) Les premiers violons, haubois, flutes &c. executent le *Dessus*; les seconds violons, flutes, hautbois &c. *la haute contre* (ou *l'alto*) la viole ou braccia, la taille (ou le *tenore*) les basses, violes ou violoncels, bassons, théorbes &c. la basse. Le clavessin broche sur le tout & rend par ses accords les quatre parties à la fois. Lorsqu'un instrument quelconque joue pour se faire entendre, & pour briller, la partie principale (*obligato* ou *contraint*) il prend la place de la voix, & tous les autres instrumens doivent non seulement l'accompagner avec beaucoup de douceur & de discretion en observant exactement le *piano* ou le *forte* marqué; mais aussi faire des pauses & garder le silence dans les passages où le

com-

compositeur a jugé à propos de faire entendre la voix ou l'instrument principal tout seul (*solo.*) Il ne faut pas non plus surcharger un concert d'instrumens bruïants, comme de timbales, trompettes, cors de chasse &c. Enfin les divers instrumens doivent être placés, dispoſés, & rangés avec choix & discernement, de manière que leurs sons divers puissent se distinguer à l'oreille, ne pas se confondre & s'entredétruire. La disposition de la salle règle en quelque manière cet arrangement & le gout du directeur fait le reste. Il est impossible de prescrire là dessus des règles, mais cet avertissement ne nous a pas paru inutile.

§. XXVII. Que dirons nous de la Musique considerée du coté de *l'Execution?* A l'égard de la Musique vocale l'organe y fait le prémier mérite, & la voix est un don de la nature. Mais on peut perfectioner ce talent naturel en le cultivant. La voix s'embellit à mesure qu'on l'exerce, sans qu'il soit nécessaire de renoncer à une qualité essentielle de notre espèce, & ne conserver que la configuration exterieure de l'homme pour se reduire à l'etat d'une ombre chantante & plaintive. On peut même corriger plusieurs vices naturels de la voix & reparer par ce qu'on nomme la *méthode* & le *gout*, ce que la nature a mis d'imparfait ou de défectueux dans l'organe. C'est en forgeant qu'on devient forgéron, & excellent chanteur en chantant.

§. XXVIII. Nous en dirons autant de la Musique instrumentale. La repetition fréquente d'actions homogênes & semblables, est ce qui donne à l'homme la perfection du talent & l'habilcté en toutes choses. Il est vrai que la plupart

part des inſtrumens exigent une certaine agilité dans les doits; d'autres éxigent une diſpoſition naturelle dans la poitrine, dans la langue, & dans les levres pour produire une bonne & excellente embouchure; mais la pratique y contribue beaucoup. Il faut mettre la main à l'œuvre, prendre un bon maitre pour acquerir de bons principes, chercher à entendre d'habiles muſiciens, des *virtuoſes* celebres, pour ſe former à une bonne méthode, penſer, reflechir, avoir une ame, ne point ſe borner à executer mécaniquement des notes, mais exprimer des penſées, des ſentimens, & faire pour ainſi dire parler ſon inſtrument.

§. XXXIX. Comme il nous a été impoſſible d'entrer dans l'examen de toutes les règles mathématiques, phyſiques & méchaniques de la baſſe générale & de la compoſition, nous chercherons à ſuppléer en quelque maniere à ce défaut, en donnant ici une petite table (tirée en partie de la génération harmonique de Mr. Rameau) de quelques termes de l'art, que nous n'avons pu faire entrer dans notre analyſe, & dont le lecteur pourroit avoir beſoin de connoitre la ſignification.

§. XXX. *Accord parfait* ou *naturel*. C'eſt l'aſſemblage de trois ſons ou notes, à la tierce l'un de l'autre, *ut*, *mi*, *ſol*, auquel on ajoute l'octave *ut* ſi l'on veut; ou le ton fondamental, la tierce, la quinte & l'octave.

Accord diſſonnant. Cet accord contient une tierce de plus que le parfait, du coté que l'on veut.

Accord fondamental. C'eſt l'un des deux précedens.

Ac-

Accord renversé. Où l'ordre naturel est changé, de manière que tel son qui etoit au grave, se trouve à l'aigu, ou au milieu.

Accord par supposition. C'est un accord dissonant, disposé par tierces, & au dessous duquel on ajoute une tierce, ou une quinte.

Accorder un Instrument. C'est monter les cordes au ton où elles doivent être pour faire l'harmonie.

Ajouté. Ce terme supose la note qu'on ajoute au dessous de l'accord parfait, pour en former nn accord dissonnant.

Aigu signifie haut, au dessus. L'aigu est contenu dans le grave.

Aliquante, Partie aliquante. C'est le double, le triple, le quadruple &c. selon l'ordre des nombres; ce qui repond aux multiples.

Aliquote, Partie aliquote. C'est une partie d'un tout qui suit l'ordre des nombres comme un demi, un tiers, un quart &c. ce qui repond aux soumultiples.

Aprétier un son, signifie sentir le degré d'un ton de ce son, de manière qu'on puisse en entoner de soi-même l'unisson, ou l'octave.

Basse fondamentale, ou *son fondamental.* C'est le son de la totalité d'un corps sonore, avec lequel resonnent naturellement ses parties aliquotes $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$, & qui composent avec lui l'accord parfait dont il est toujours, par consequent, le son le plus grave, lors même qu'on y ajoute la dissonnance.

Basse générale ou *Basse continüe*, est une suite ou progression de notes variées & renversées de la basse fondamentale. C'est une harmonie que produisent les instrumens de basse, qui jouent

continuellement tandis que les voix chantent, ou que d'autres instrumens executent leurs parties, ou que quelques uns s'arretent. Elle fut inventée & mise en usage vers l'année 1600 par un Italien, nommé Ludovico Viadana. On la joüe sur l'orgue, le clavecin, & sur tous les instrumens qui sont susceptibles de rendre les notes de l'accord à la fois, avec les chiffres marqués au dessus de notes & simplement sans chiffres sur les autres instrumens, comme basse-de-viole, basson, serpent &c. C'est le fondement de toute Musique, & dont il faut étudier soigneusement les règles.

Bémol c'est un signe fait ainsi *b*, & qui diminüe un son d'un demi-ton mineur, sans qu'il change de nom.

Bécarre est un signe fait ainsi ♮, qui fait chanter ou jouer d'un demi ton plus haut que quand il y a un *b mol*.

Cadence espèce de tenüe ou repos sur un ton principal ou dominant. Il y a des cadences parfaites & imparfaites ou irrégulières, des cadences rompuës ou interrompuës, mais elles dérivent toutes de la parfaite.

Comma, c'est un très petit intervale qui nait de la difference des premieres differences. Il y en a trois differens; l'un dont le raport est de 80 à 81. fait la difference du ton majeur au mineur; l'autre dont le raport est de 2025 à 2048. compose avec le précedent le quart de ton, dont diffèrent entre eux le demi-ton majeur & le mineur; le dernier est celui qu'on attribue à Pithagore, & dont le raport, qui est de 524288. à 531441. sert au temperament.

Com-

Contre point. Composition qui fait harmonie, mais plus particulierément un ou plusieurs chants differens composés sur un sujet donné. Le contrepoint est affecté, boiteux ou à la boiteuse, composé, coloré, delié, libre, diminué, simple, double, entrelaçé, figuré, fleuri, fugué, lié, obligé, syncopé, obstiné, &c. &c.

Corps sonore, c'est tout corps qui rend un son, comme la voix, la corde, le tuyau &c.

Degré c'est la distance d'un son à un autre; cela s'apelle plus proprement intervalle.

Le moindre Degré, c'est celui qui est formé de deux sons, entre lesquels, l'octave de l'un ni de l'autre ne puisse être contenüe, par exemple 2. 8. ne sont pas les moindres degrés, puisque l'octave aigue de 2, ou la grave de 8, qui est 4, peut y être contenüe. Les moindres degrés naturels sont ceux entre lesquels nous ne sentons pas qu'on puisse naturellement inserer un autre.

Demi-ton. Il y en a un majeur & un mineur; le premier est naturel & s'appelle *Diatonique*; le dernier n'est pas si naturel & s'apelle *Chromatique.* Il fait la difference de la tierce majeure à la mineure. *Diéze* Signe fait ainsi ✕✕ ou ainsi ✕ qui éleve un son d'un demiton mineur sans lui faire changer de nom.

Directe, *Intervale directe.* C'est un intervale dont le son aigu est toujours comparé au fondamental.

Dominante, c'est la quinte d'un son quelconque.

Fondamental, *son fondamental*, c'est celui qui domine dans les corps sonores, qu'on croit y

distinguer seul, celui dont on sent d'abord l'unisson ou l'octave, le plus bas de tous dans l'accord fondamental.

Succession fondamentale c'est une succession de tons fondamentaux.

Fort, ou *forte* chanter ou jouer avec force, pousser les sons de la voix ou des instrumens avec violence.

Fugue est le nom d'un certain mode ou genre de Musique qui consiste dans une imitation mutuelle des parties & de leurs melodies, lesquelles semblent s'entre-suivre & se fuïr.

Genre. Il y a deux sortes de genres en harmonie; d'abord ceux du majeur & du mineur, auxquels la difference de la tierce majeure à la mineure sert d'origine; ensuite les genres diatonique, chromatique & enharmonique, qui ont chacun leur origine particulière.

Grave signifie bas, au-dessous.

Harmonie. C'est l'union agréable de plusieurs sons.

Harmonique. Proportion harmonique; cette proportion est renversée de celle de l'arithmétique, elle est toujours continüe, c'est à dire composée seulement de trois termes, comme 1. $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$. au lieu que celle de l'arithmetique est 1. 3. 5.

Son Harmonique. C'est un son compris dans l'harmonie du fondamental, comme sa tierce, sa quinte, ou son octave, même sa septième & sa sixième majeure, lorsqu'il s'agit des dissonances.

Melodie, c'est le chant d'une seule partie.

Monocorde. C'est un instrument où il n'y a qu'une corde, mais où cependant on en peut insérer

ſèrer plusieurs; on marque au deſſous de cette corde toutes les diviſions poſſibles, du moins celles dont on a beſoin, & avec un chevalet mobile qu'on aplique ſous cette corde, on la partage à telle diviſion qu'on veut, pour en éprouver l'effet.

Mode eſt le lieu du ſyſtème où commence chaque eſpèce d'octave ou la ſuite & le progrès de ſes ſept intervalles; car les modes ſe changent ſelon la varieté des lieux où ſe rencontrent les deux demi-tons de la quinte, que les anciens nommoient *Diapaſon.* Il y ſix modes qui peuvent avoir la quinte deſſous, & ſix autres qui la peuvent avoir deſſus; ce qui fait douze variations de modes ou de tons.

Modulation, ſe dit des changemens d'un ſon à un autre ſuivant une échelle règulière de tons marqués par des notes. La modulation eſt aſſervie à des règles, qui déterminent les tons qui entrent dans chaque échelle.

Note tonique. Ce terme répond dans la pratique à celui de *ſon principal.*

Onzième, c'eſt la quarte de l'octave, & c'eſt improprement qu'on l'apelle toujours quarte en pratique; puiſque celle-ci y eſt conſonnante, aulieu que la onzième y eſt diſſonnante.

Partition, que les Italiens nomment *partitura.* Ce terme dont on ſe ſert dans la Muſique pour déſigner un ſiſtème où toutes les parties ſont expoſées enſemble, ſignifie d'ailleurs, ſurtout à l'egard de l'orgue & du clavecin, la manière dont les ſons doivent y être accordés entre eux.

Piano ou *doucement* eſt l'oppoſé du *forte*, & marque que le ſon doit être rendu ſans effort, avec douceur.

Pizzicato ou *pincé* pour les inſtrumens à cordes, marque que la note doit être jouée ſans archet en pinçant la corde de l'ongle ou du doit.

Principal, ſon principal. Ce ſon eſt le fondamental ſur lequel roule tout le mode, toute la modulation : il eſt toujours le terme moyen d'une proportion triple ; il eſt le ſeul dans l'harmonie parfaite. On l'apelle *note du ton*, ou *note tonique* dans la pratique.

Progreſſion, c'eſt à dire ſucceſſion par une ſuite de termes toujours égaux l'un à l'autre en même proportion.

Raport. Ce qui reſulte de la comparaiſon de deux termes, de deux ſons, par exemple *ut* & *ſol* ſont en raport de la quinte. Les termes qui marquent cette quinte ſont en rapport de 2 à 3 ou de $\frac{1}{2}$ à $\frac{1}{3}$ & ainſi de reſte.

Renverſer ſignifie changement d'ordre entre les ſons d'un rapport, d'une proportion, d'un intervalle, d'un accord, de manière que tel ſon qui étoit au grave ſe trouve à l'aigu, ou au milieu.

Sordini, *Sourdine*, *Sourdiner*, dompter le bruit que font les inſtrumens. On empeche les inſtrumens de reſonner à leur ordinaire en apliquant par exemple une petite placque ou un petit peigne d'argent ou d'autre métal qu'on met ſur le chevalet.

Soudominante c'eſt la quinte au deſſous, & par renverſement la quarte du ſon principal.

Sudominante. C'eſt la note qui eſt immédiatement au deſſus de la dominante dans l'ordre diatonique.

Sutonique, c'eſt par raport à la tonique ce qu'on

qu'on vient d'expliquer à l'egard de la ſudominante.

Staccato. Terme de la Muſique Italienne, qui ſignifie faire ſonner les tons par petites intervalles, chacun ſéparement, ſans les lier enſemble, d'une manière vive & aigüe.

Syncope ſignifie la diviſion d'une note qui ſe fait a) lorsque deux ou pluſieurs notes d'une partie repondent à une ſeule note de l'autre partie, comme lorsqu'une ſemi - brève repond à deux ou trois croches ou doubles croches, ou b) quand une note a un point à coté qui la fait valoir la moitié d'avantage que ſa valeur ordinaire, ou c) quand une note eſt liée à une autre note de la meſure ſuivante, ou d) quand la même note continüe à ſe faire entendre dans une ou pluſieurs meſures, tandis que les autres parties jouent des notes differentes qui ſont en harmonie avec elle. On ſent aſſés de là ce que ſignifient les mots de *ſyncoper*, de notes ſyncopées &c.

Temperament, c'eſt la manière de modifier les raports naturels des intervales, pour-qu'un même ſon puiſſe en même tems former la tierce de l'un & la quinte de l'autre.

Tetracorde ſignifie proprement la tierce, & eſt une conſonnance ou intervalle de trois tons. Ce mot veut dire auſſi un rang ou un ordre, ou pour mieux parler encore, une partie du ſistème général compoſée de quatre cordes, ſons, ou voix diatoniques, que l'on nomme autrement quartes.

CHAPITRE NEUVIEME.

LA PEINTURE,

§. I.

Le bon mot d'Horace, *ut Pictura, Poësis*, n'a pas échapé à tous ceux qui ont écrit sur ces deux Arts liberaux. Et en effet on ne sauroit disconvenir qu'il n'y ait divers raports entre eux. Mais ces raports consistent principalement dans des comparaisons ingénieuses, qui gisent plus dans une imagination poëtique que dans la réalité, & qui sont des fictions heureuses, plutôt que des verités. Comparaison ne fut jamais raison. Il en est de même de plusieurs définitions brillantes que les Poëtes ont données de la Peinture, en disant que c'est l'art d'animer la toile par les couleurs, un art muët qui ne parle qu'aux yeux &c. Toutes ces définitions poëtiques instruisent peu & jettent celui qui veut s'instruire fort loin de la verité. *La Peinture est l'art d'employer les couleurs pour retracer aux yeux tous les objets de la nature qui tombent sous les sens, & pour exprimer quelquefois par des figures les divers mouvemens de l'ame.* La Peinture consiste donc, aussi bien que la Poësie dans une *expression par la fiction*, mais elle affecte un autre sens, elle excite dans l'ame des pensées, & y porte des ima-

ges

ges par un autre organe exterieur que la Poësie, qui agit par l'ouïe. Il s'ensuit donc que tout le sistème de l'art de la Peinture doit être necessairement très different du sistème de la Poësie & de tous les arts qui parlent à l'esprit par l'oreille.

§. II. Mais il ne s'en suit pas moins que tous les préceptes généraux que nous avons indiqués au chapitre premier de ce second livre pour tous les beaux-arts en général, soient aussi aplicables très particulièrement à la Peinture, & nous prions le lecteur de vouloir se les rapeller ici avec reflexion, pour s'eviter, ainsi qu'a nous, l'ennui des repetitions. Outre ces préceptes généraux, l'art de la Peinture a encore son systême particulier, qui sert de baze à toutes ses productions, & dont l'analyse formera la matière de ce chapitre. Les parties de ce sistème consistent 1. dans l'invention du tableau, 2. dans la composition poëtique, 3. dans l'ordonance, 4. dans l'observation du *costume*, 5. dans l'arrangement des groupes, 6. dans le dessein, 7. dans les draperies, 8. dans le coloris, 9. dans le ton, le clair-obscur, ou les effets de l'ombre & de la lumière, & 10. dans l'expression des passions & des mouvemens de l'ame sur les visages. Si nous parvenons à developer clairement ces objets, nous croyons avoir donné à nos élèves une idée suffisante d'un art le plus admirable peut-être que les hommes ayent inventé, d'un art si noble & si excellent que dans l'ancienne grèce, il étoit defendu aux esclaves de s'y apliquer. Mais avant que de proceder à cette analyse, voyons en peu de mots ce que l'histoire nous apprend de l'origine d'un art si charmant.

§. III. Il est à croire que les hommes se sont aperçus naturellement & de bonne heure du premier principe de l'art de la Peinture. L'ombre de chaque homme, de chaque animal, de chaque édifice, de chaque arbre devoit leur en faire naître l'idée, & les avertir d'une imitation possible de tout ce qui porte figure. Mais comme dans les premiers tems du monde, on ne savoit ni lire ni écrire, que l'astronomie étoit encore au berceau, & que l'année n'etoit surement pas la même revolution de jours & de nuits, que celle qui a été adoptée par les peuples modernes, comment seroit-il possible de déterminer aujourd'hui les epoques, & les dates précises de la naissance de chaque art, ou de chaque science? Les almanacs des premiers citoyens de la terre ne ressembloient probablement point aux nôtres, & l'on n'y marquoit pas les dates de toutes les inventions avec la même exactitude & la même hardiesse que dans nos etrennes mignones. Les Egyptiens prétendoient que la Peinture étoit en usage chés eux plusieurs siècles avant qu'elle fut connue des Grecs, & la chose est très plausible, parce que les Egyptiens sont les plus anciens peuples, que les Grecs puiserent chés eux plusieurs autres connoissances, & que les Hiéroglyphes mêmes consistent dans des espèces de Peintures. Diodore de Sicile L. II. C. 4. raporte que Semiramis ayant fait rebatir Babylone, il y avoit une muraille de deux lieues & demi de tour, dont les briques avoient été peintes avant que d'être cuites; & représentoient diverses sortes d'animaux. Il ajoute qu'il y avoit une autre muraille, où l'on voyoit plusieurs figures de toutes sortes d'animaux peints & colorés selon le

na-

naturel ; qu'il s'y trouvoit même des tableaux qui représentoient des chasses & des combats. Voilà en effet une grande antiquité.

§. IV. Les Grecs savoient lire & écrire, ils étoient fort vains & avoient parmi eux des beaux-esprits. C'en étoit assés pour s'attribuer l'invention de tous les arts & de toutes les sciences. Cependant leurs auteurs ne s'accordent pas sur l'inventeur de la Peinture. Pline dans son histoire naturelle l. 35. c. 12. nous assure que *Dibutades* de Sicyone trouva le premier l'art de faire des statues d'argille, mais qu'il en dut l'invention à sa fille, laquelle ayant pris congé de son amant, qui devoit s'eloigner d'elle, s'avisa de tracer sur la muraille, à la clarté d'une lampe, le contour de son ombre. Le père ayant apliqué son argille contre ces lignes, en forma une statue qu'il fit cuire dans un fourneau, & qui fut depuis conservée dans le Nymphée ou temple des Nymphes, jusqu'au tems où Mummius se signala par la destruction de Corinthe. L'amour fut donc le premier maitre de la Peinture, & ce Dieu paroit avoir aujourd'hui renouvellé des Grecs la première methode de cet art en France, par les portraits faits sur l'ombre, qu'on nomme à la silhouette. Mais il semble que ni les historiens Grecs, ni Pline n'ont point connu le livre de Moïse intitulé la Genèse ; vu qu'ils y auroient vû dès le chapitre XXX. que Rachel, femme de Jacob déroba à son père Laban ses marmousets ou petits figures de Dieux domestiques ; ce qui est de la plus grande antiquité ; que dans la suite des tems Aaron fondit dans le désert un veau d'or, que l'arche de l'alliance des Hebreux étoit ornée de figures de Chéru-

rubims; que Moïse défendit à ce peuple de faire des images ce qui supose toute une pratique du dessein.

§. V. Quoi qu'il en soit, si nous devons en juger par toutes les Peintures de l'antiquité qui sont parvenues jusqu'à nous, & en particulier par celles qu'on découvre de nos jours dans les ruïnes d'Herculanum, la Peinture des anciens n'aprochoit pas de celle des modernes. Car, si l'on en excepte la correction du dessein où les Grecs excelloient, comme il paroit assez par leur statuës, & l'expression des passions de l'ame sur les visages, dont on attribue la prémière invention à *Aristide*, toutes les autres parties de leurs peintures sont fort inferieures aux modernes; on n'y découvre nulle connoissance de la perspective, point de gradation dans les divers plans du tableau, le clair-obscur maussadement apliqué &c. Ils n'avoient d'ailleurs aucune connoissance de la Peinture à l'huile, qui ne fut inventée que vers le milieu du XV. siècle par *Jean van Eick* natif de Maseick dans le païs de Liège. Jusques là on n'avoit peint que sur la chaux ou sur le plâtre, comme *al fresco*, ou bien à l'eau avec des couleurs détrempées avec du blanc d'œuf, de la gomme, ou de la colle &c. Tout cela ne pouvoit produire qu'un coloris morfondu, vis à vis d'un tableau de Rubens ou du Titien peint à l'huile. Apelles qu'on nomme le Prince des Peintres, & qui vivoit sous la CXX. Olympiade environ 300. ans avant Jesus-Christ, ne seroit peut-être pas si admiré par un connoisseur moderne qui auroit étudié les chefs d'œuvres des ecoles Italienne, Françoise & Flamande, & il n'est guere aparent qu'un cheval al-

les

lemand, dont le henniſſement n'eſt pas excité ſimplement par la vue, ſe mettroit à hênnir en voyant une jument peinte par Apelles, ni qu'Alexandre l'eut preferé aux Rigauds & aux La Tour pour faire ſon portrait. Les Grecs ſont naturellement rodomonts, & ils ne connoiſſoient d'ailleurs rien de mieux. Quoi qu'il en ſoit, l'art de la Peinture, imparfait qu'il etoit, fut entièrement perdu pendant les tems de Barbarie qui regnèrent en Europe. *Cimabué* peintre de Florence, qui naquit en 1230. fut le premier qui travailla à le retablir. Le beau ſiècle de Léon X. de Charles-Quint, de François I. de Henri VIII. tous contemporains, devint l'époque de ſa perfection.

§. VI. C'eſt donc des differentes parties de cet art ainſi retabli, étendu & perfectionné qu'il nous reſte à parler. Pour l'apprendre il faut commencer par le deſſein, paſſer enſuite au coloris, & finir par étudier la compoſition; mais en le pratiquant, il faut commencer par la compoſition du tableau, paſſer enſuite au deſſein & finir par le coloris. Nous ſuivrons ici ce dernier ordre. L'INVENTION conſiſte donc d'abord dans le choix du ſujet que le Peintre veut traiter dans un tableau. Mais comme dans la nature tous les objets qui tombent ſous la vue ſont ſuſceptibles d'imitation par le pinceau, les maîtres de cet art ſe ſont apliqués à traiter divers ſujets, chacun ſelon que ſes talens, ſon goût & ſon inclination l'y portoit préferablement. De là ſont nés les genres ſuivans:

§. VII. 1. La Peinture de *l'Hiſtoire*, ou la repréſentation des principaux faits & évenemens dont l'Hiſtoire ſacrée & profane, ainſi que la

fa-

fable font mention, genre sous lequel *l'Expression allegorique* est aussi comprise: c'est le genre le plus sublime, dans lequel les Raphaël, les Guide, les Rubens, les le Brun ont excellé.

2. *L'Histoire champêtre* ou la representation de la vie de campagne, des habitans des villages & hameaux; genre inferieur qui a fait la reputation des Teniers, des Breughel, & que les Watteau, Pater &c. ont ennobli en le rendant très gracieux.

3. *Le Portrait*, ou la représentation d'après nature des persones vivantes, genre admirable qui a occupé les plus grands maîtres dans tous les siècles, les Apelles, les Guide, les van Dyck, les Rembrandt, les Rigauds, les Pesne, les Kneller, les La Tour &c.

4. *L'Histoire des Grotesques*, comme les Sabbats, les sorcières, les conjurations, les tentations, les operations des charlatans, arracheurs de dents &c. genre auquel le Cadet des Breughel, Teniers & autres se sont apliqués avec succès.

5. *Les Batailles* & Combats, genre dans lequel les Huchtenburg, Wouwermann &c. se sont rendus celebres.

6. *Les Païsages*, genre charmant qui a été traité par une infinité d'habiles gens de toutes les Nations, comme Pinacker, Reusdahl, van der Velde, Dubois &c.

7. Les Païsages ornés de *ruisseaux*, *fleuves & cataractes* qui demandent encore un talent particulier pour exprimer la clarté de l'eau tantot limpide & transparente, & tantôt blanchie par l'écume.

8. *Les Pièces marines*, ou la représentation de la mer, des ports de mer & des grands fleuves;

ves, avec les vaiſſeaux, chaloupes, bateaux &c. dont ils ſont couverts, tantôt pendant l'orage, tantôt pendant un vent frais, & tantôt dans le calme. Genre où Backhuyſen, van der Velde, Blome & beaucoup d'autres ſe ſont acquis une grande celebrité.

9. *Les Pièces nocturnes*, ou la repreſentation de toutes ſortes d'objets, ſoit à la clarté des flambeaux, ſoit à celle d'un incendie, ſoit à celle de la Lune. Les Schalck, les van der Neer, les van der Pool &c. y ont excellé.

10. *Les Animaux vivans*, genre plus difficile qu'on ne penſe, où les Roſa, Carré, van der Velde & pluſieurs autres ont réuſſi à miracle.

11. *Les Oiſeaux & toutes ſortes de Volaille*, genre très pénible, qui exige une patience extrème pour exprimer délicatement la varieté infinie & la legereté du plumage.

12. Les Pièces qu'on nomme *de Cuiſine*, & qui repréſentent toutes ſortes de proviſions, d'animaux, & de volaille ſans vie &c. genre fort inferieur aux autres, où la nature n'eſt jamais dans ſon beau & qui n'exige qu'une imitation ſervile d'objets peu gracieux. La peinture des poiſſons ſe raporte auſſi naturellement à ce genre.

13. *Les Fruits* de toute eſpèce imités d'après nature.

14. *Les Fleurs*, genre charmant où l'art dans les mains des Huyzum, des P. Segerts, des Merian &c. devient rival de la nature. *Les Plantes* & les *Inſectes* ſont ordinairement du reſſort des peintres de fleurs, qui en ornent leurs tableaux.

15. *Les Morceaux d'Architecture*, genre où excel-

cellent surtout les Peintres Italiens. On peut comprendre sous ce genre la representation des beaux edifices, des ruïnes, des ports de mer, ruës & places publiques, tels qu'on en voit de Caneletti & de divers autres maitres habiles.

16. *Les Instrumens de Musique*, armatures, meubles & imitations d'autres choses inanimées, genre mince qui n'occupe qu'accidentellement les habiles peintres.

17. *L'Imitation des bas-rèliefs*, genre très beau, qui peut être porté par une main habile jusqu'au sublime.

18. *Les Chasses* exigent encore un talent particulier. Elles réunissent la peinture des hommes, chevaux, chiens, gibier à celle du païsage.

§. VIII. La façon differente dont les hommes envisagent les mêmes objets dans la nature a produit ce qu'on nomme les *differentes manières* des peintres dans les mêmes genrés. Ces manières, qui consistent principalement dans la diversité du coloris, du ton, de la façon de composer & de grouper les figures, sont si diversifiées & en même tems si distinctes, si tranchantes chés les artistes, que le moindre connoisseur peut distinguer la main du maitre, & le nommer à la simple inspection du tableau. C'est un stile particulier auquel chaque Peintre s'habitue, qu'il ne quitte jamais entièrement, & qui est bien plus reconnoissable encore que le stile des Poëtes ou des auteurs. Cependant les connoisseurs n'acquierent cette aptitude à discerner le pinceau de chaque célebre peintre, qu'à force de voir beaucoup de tableaux, de les examiner avec soin & avec un œil critique, & de faire

des

des méditations reflechies ſur les manières de leurs auteurs.

§. IX. Revenons à l'invention: il en faut dans tous les genres, que nous venons d'indiquer, pour le choix des ſujets qui ſont propres à chaque genre. Or cette invention pittoresque eſt de trois eſpèces, ou *hiſtorique*, ou *allegorique*, ou *miſtique*. Les Peintres ſe ſervent du terme *d'invention hiſtorique* non ſeulement pour les ſujets d'hiſtoire, mais auſſi pour la repréſentation de tous les objets vrais & réels, tels que la nature les offre en effet, comme animaux, fleurs, fruits, païſages &c. *L'Invention allegorique* eſt un choix de ſujets qui ſervent à retracer dans un tableau, ou en entier ou en partie, autre choſe que ce qu'ils ſont en effet, comme des vertus, des paſſions, la felicité, le malheur &c. *L'Invention miſtique* eſt relative à la religion, & ſert à nous repréſenter ſous des images ou figures ſenſibles quelque dogme ou miſtère fondé dans les ecritures. Un exemple de chaque eſpèce ſervira mieux que toutes les deſcriptions à eclaircir cette diſtinction.

§. X. Il y a déja aſſés longtems que j'ai imaginé les *ſujets* de deux très grands tableaux *hiſtoriques*, ſans avoir rencontré de peintre qui veuille en entreprendre l'execution. L'un repréſenteroit Didon abandonnée. On y verroit dans le lointain Carthage en flames; d'un coté, ſur le premier plan du tableau, cette Reine au deſeſpoir & prète à ſe jetter ſur le bucher déja allumé, ſur le bord du rivage; ſes femmes & ſes courtiſans derrière elle fondans en larmes; de l'autre coté Enée & ſa ſuite dans ſes galè-

res voguant ſur la mer & s'eloignant à force de rames. Un morne ſilence ſeroit peint ſur leurs viſages. Il regneroit dans tout le tableau un ton fort & auſtère ; la contrée ſeroit âpre & ſterile. On n'y verroit que des ſables arides & quelques palmiers à moitié brulés. L'air obſcurci par des nuages épais. La mer agitée. Tout y reſpireroit la triſteſſe & l'horreur. Les coups de lumiére, le clair-obſcur fortement exprimés, ainſi que toutes les paſſions. Enfin l'aſpect de cette ſcene ſeroit en tout auſſi affreux qu'il eſt poſſible. Pour contraſter, le compagnon ou le pendant de ce tableau repréſenteroit le voyage de Cléopatre, lorsque cette belle Reine d'Egypte s'etoit embarquée ſur le fleuve Cydnus dans un batiment, dont la poupe étoit d'or, les voiles de pourpre & les rames d'argent, environnée de pluſieurs inſtrumens, qui repondoient au bruit que formoient les rameurs, pour ſe rendre en Cilicie auprès de Marc-Antoine, & dans le deſſein de faire la conquête de ce vainqueur. On l'y verroit couchée ſous un pavillon tiſſu d'or & parée d'habits auſſi riches que galants, entourée de jeunes enfans, tels qu'on peint les amours qui avec des eventails lui feroient un petit vent raffraichiſſant. Les plus belles de ſes femmes habillées en Nereides & en graces, ſeroient diſtribuées les unes au gouvernail, les autres autour des cordages. Le lieu & l'epoque de la ſcene ſeroit celle où cette Reine aborde devant la Ville de Tarſe, dont les habitans la prirent pour la déeſſe Venus & vinrent à ſa rencontre pour lui rendre hommage en cette qualité, en brulant ſur la rive des parfums exquis. Un ciel clair & ſerein, une mer calme, le rivage,

vage orné & embelli de fleurs & mirrthes, le vaiſſeau de Cléopatre, ſa parure élegante, ſon cortège, ſes muſiciens, les habitans de la ville, les femmes, les vierges parées de fleurs, tout concoureroit à rendre ce tableau auſſi gracieux, auſſi doux, auſſi gai & riant que l'imagination du Poëte & l'art du Peintre pourroient l'effectuer. Pour exemple d'un ſujet allegorique je citerai un tableau de l'ecole Vénitienne qui apartient à un de mes amis. Il repreſente le génie de l'Italie endormi. Ce génie eſt une grande & belle figure couchée ſur le premier plan & très bien caracteriſée par tous les ornemens & attributs qui peuvent la faire reconnoître pour ce qu'elle eſt. Sur le ſecond plan de ce tableau, on voit les ſciences & les beaux arts qui s'envolent & s'enfuïent d'Italie pendant le ſomeil du génie. Chaque art eſt encore admirablement bien caracteriſé par ſes attributs. L'Ordonance, le deſſein & le coloris, tout eſt charmant dans cette pièce. Les Tableaux qui retracent la felicité de la regence, le tems qui découvre la verité, l'Apothéoſe de Henri IV. peints par Rubens dans la Galerie du Luxembourg, ſont encore des morceaux allegoriques parfaits. Enfin pour exemple d'un ſujet miſtique, je ferai la deſcription d'un tableau dont M. de Piles parle dans ſon introduction. Il repréſente le miſtère de l'incarnation, & l'anonciation à la Vierge. Marie y eſt agenouillée ſur une eſpèce d'eſtrade, elle reçoit dans cette attitude le meſſage de l'ange avec une dignité melée de reſpect & d'humilité. Dieu le Père eſt aſſis majeſtueuſement dans les nuës, s'appuïant ſur le globe, environné de la Cour celeſte,

& ayant à sa droite la justification, & à sa gauche la paix qu'il avoit consenti d'accorder au genre humain. Il envoie son St. Esprit pour operer ce grand mistère; le St. Esprit est entouré d'un cercle d'Anges, qui se tienent par la main, & se réjouïssent de voir desormais les anges déchus remplacés par les Bienheureux. D'autres Anges encore, qui terminent cette partie celeste du tableau, portent dans leurs mains les emblêmes de plusieurs qualités que l'Eglise catholique attribuë à la vierge, pour indiquer qu'elle étoit digne de la grace qui lui fut accordée. Ce coup d'œil sublime remplit la partie superieure du tableau. Au bas l'on voit les Patriarches qui souhaitent la venuë du Messie, les Prophetes qui l'anoncent, les Sybilles qui en ont parlé & des petits genies tutelaires qui confrontent les passages des Sybilles, avec les prédictions des Prophètes.

§. XI. Outre les préceptes généraux de l'invention, que nous avons indiqués au chapitre premier, il y a encore quelques règles particulières à la peinture. Dans l'invention historique l'artiste doit observer 1.) *l'Unité*, c'est-à-dire ne representer dans un même tableau que les objets possibles que l'œil peut voir à la fois & d'un seul regard dans la nature, & observer que tous les objets & les personages qu'il y retrace, soient relatifs au héros de la pièce; 2.) *la Clarté* de l'expression du sujet, de manière que le spectateur, tant soit peu versé dans l'histoire puisse reconnoître au premier coup d'œil l'evenement que le Peintre a voulu representer; 3.) *la Fidelité* qui consiste dans une imitation vraïe des circonstances qui ont accompagné l'evenement

au

au rapport des historiens les plus accrédités. En second lieu, dans l'invention allégorique, il est nécessaire d'observer, que la représentation doit être 1) intelligible, 2) fondée sur des autorités respectables & 3) necessaire. En troisième lieu dans l'invention mistique, il faut 1) que le sujet soit pur, c'est-à-dire sans mélange de fables ou d'avantures mithologiques; 2) fondé sur l'écriture ou sur l'histoire de l'eglise, & 3) que l'expression en soit grave, décente, noble & majestueuse. Enfin dans tous les trois genres, il faut que l'invention paroisse sortir d'un génie fécond & enfantée sans effort & sans douleur, qualité qui manque un peu au tableau célebre & admirable de Raphaël de l'ecole d'Athènes.

§. XII. L'Invention du tableau, le choix du sujet formé sur les règles que nous venons de prescrire & l'arrangement sage & ingenieux des objets que chaque sujet offre, est ce qu'on nomme dans un sens collectif, *la composition poëtique.* Quelque heureux que puisse être le choix, & quelque fecond que soit un sujet, il ne produira qu'un tableau maussade s'il n'est manié par un habile homme qui, indépendamment du dessein & du coloris, sache encore disposer avec gout les objets, & tirer ainsi parti de ce sujet. C'est ce qu'on appelle *l'ordonance.* Cette ordonance sert à developer clairement l'idée du sujet dans l'execution; à y éviter la confusion & le desordre, à placer & à caracteriser les principaux personages ou objets, de manière qu'ils frapent d'abord le spectateur, & fixent son attention, à bien observer les differens plans du tableau & leur gradation, à n'y pas laisser des vuides absolus, ni trop charger d'autres endroits,

mais faire ensorte qu'il regne une harmonie gracieuse dans le tout-ensemble, que les figures qu'on présente naissent du sujet même, que chacune de ces figures soit à sa place & y paroisse nécessaire, mais non pas mise à un endroit pour remplir simplement un vuide, & qu'enfin toute la composition semble être jettée dans un même moule, & être sortie à la fois du cerveau de l'auteur. Cette ordonance a donc encore quelques parties essentielles dont nous ne saurions nous dispenser de parler.

§. XIII. Il faut d'abord y observer religieusement ce que les peintres nomment *le costume*, ou l'art de traiter un sujet suivant la manière qui lui est propre, en se conformant aux usages des differens tems & des differens lieux. De grands maitres ont quelquefois pêché contre cette règle. On a vu des tableaux représentant par exemple, la sortie de Jesus-Christ de Jerusalem jusqu'au Calvaire, où le Sauveur, portant sa croix, étoit peint entre deux Capucins; le siège de Samarie par Holoferne, où l'ón voyoit des batteries garnies de canons; Abraham pret à tuer son fils Isaac d'une arquebuse pour en faire le sacrifice, & mille incongruités pareilles. C'est encore violer le costume que d'allier sans necessité la fable ou l'allegorie à l'histoire, & de peindre dans un port de mer, au lieu de matelots & de forçats des tritons, des Syrènes & tout le cortège de Neptune ou d'Amphitrite; des Cupidons ailés dans des païsages, ou des noces de Village &c. &c.

§. XIV. *Les Groupes* naissent de la combinaison des objets, & consistent dans la réunion de plusieurs personages ou autres figures quel-

con-

conques sous un seul coup d'œil, ou à une même place. Les conversations, les actions ou les liaisons des hommes entre eux, exigent souvent qu'on les raproche, & l'instinct naturel des animaux, & même de tous les êtres animés, à vivre en societé entre eux, oblige le Peintre à en former des groupes. Il est impossible de donner des règles claires & précises sur la formation & l'arrangement de ces groupes. Cet objet est du ressort de la pratique, & les modèles des grands peintres, comme de Raphaël, Jules-Romain, Polydore, &c. qui y ont excellé, peuvent servir à cet égard de préceptes & d'instructions. Les seules maximes qu'on pouroit prescrire, se reduisent à ceci. 1. Que dans chaque groupe les objets principaux & les personages les plus interessans doivent dominer, 2. Dans chaque arrangement de figures le Peintre doit mettre en vüe autant de belles parties que la nature de l'objet le comporte, 3. Il doit naître de cet arrangement des groupes, des attitudes naturelles & gracieuses, 4. Que le *contraste* des objets qu'on rassemble, de leurs differentes attitudes, de leurs faces diverses, de l'arragement divers de leurs membres &c. forme les groupes les plus parfaits, & 5. que la réunion de tous les groupes de detail produise un groupe général, (qu'on nomme le *tout-ensemble* & qui fait la perfection ou le sublime de la composition poëtique d'un tableau, fondée sur la belle *harmonie* de toutes ses parties entre elles.)

§. XV. Les Peintres employent le mot de *dessein* dans un triple sens. Tantôt ils entendent par-là tout le dessein ou l'esquisse d'un tableau: tantôt une bosse ou autre représentation d'une

partie du corps humain ou de quelque autre figure faite d'après nature, qui leur sert de modèle, ou d'etude à leurs eleves; tantôt ils comprenent par là, la circonscription ou le contour des objets pour déterminer la mesure & les proportions de leurs figures exterieures. C'est dans ce dernier sens que nous prenons ici le mot de dessein. Or, comme c'est du dessein que dépend la formation & pour ainsi dire la création de toutes les figures, il s'ensuit que c'est le principe & le fondement de la peinture. Le dessein en général a donc six parties ou objets dont l'observation est indispensable.

1. *La Correction* ou l'exactitude des mesures & dimensions, fondée sur celle des proportions & sur la connoissance de l'anatomie.

2. *Le Bon-gout* dont nous avons traité au chapitre premier. Chaque ecole a son gout particulier dans le dessein, & depuis le retablissement des beaux arts celui de l'ecole romaine a toujours passé pour le meilleur, etant formé sur les antiques.

3. *L'Elégance & le Gracieux*, & ce que les Italiens nomment en peinture *svelto*.

4. *La Varieté* dans les positions des figures & des points de vüe sous lesquels on les présente.

5. *L'Expression* du carractère qui est propre & particulier à chaque objet.

6. *La Perspective* ou les differens points d'éloignement selon lesquels chaque objet est sensé être vu. Le dessein est une chose qui ne sauroit s'aprendre que par la pratique. Toutes les règles imaginables sont insuffisantes, & ne formeront jamais un bon dessinateur. On aprend

à deſſiner ſous les yeux d'un habile maitre qui guide & qui corrige, en deſſinant d'après les Academies, les modèles, les boſſes, les eſtampes, les deſſeins, les ſtatuës, les antiques, les bas-reliefs, les modèles vivans ou les nudités &c. Il y a des Academies celebres en Italie, en France & ailleurs, ou les eleves d'Apelles s'exercent au deſſein & peuvent y acquerir une grande habileté. Nous avons auſſi un ouvrage Allemand très inſtructif à cet effet. Il porte pour titre *la pratique du desſein, trouvée par la théorie, par Jean Daniel Preisler à Nurenberg, où l'on a joint le traité de l'Anatomia dei Pittori del Signr. Carlo Céſio en traduction avec beaucoup de figures en taille douce* &c.

§. XVI. La diverſité des habillemens de toutes les nations dans les differens ages du monde, & la varieté des etoffes que les peuples ont employées à cet uſage, tout cela a formé dans la peinture une partie qu'on nomme dans un ſens collectif *l'art de jetter les Draperies*, pour exprimer que toutes ces differentes étoffes qui ſervent à l'habillement doivent former des contours & des plis que le hazard ſemble avoir produits, & qui ne ſont pas l'effet d'un arrangement gené & regulier. Il y a donc dans la peinture des draperies quatre choſes à obſerver

1. L'Ordonance gracieuſe des plis.
2. La nature differente des etoffes.
3. La varieté des couleurs de ces etoffes, &
4. Les differens jours, ou les ombres, & les coups de lumière que ces objets produiſent naturellement.

§. XVII. *Le Coloris* eſt une partie eſſentielle de la peinture dont la connoiſſance met le Peintre en état d'imiter les couleurs aparentes de tous les objets naturels, & de donner à des objets artificiels les couleurs qui leur ſont les plus convenables & les plus avantageuſes pour faire illuſion à la vue. Or cette partie de la Peinture renferme les articles ſuivans:

1. La connoiſſance des couleurs ſimples & naturelles.

2. La ſimpathie & l'antipathie naturelle qui ſe trouve entre ces couleurs.

3. Le mélange des couleurs ſimples & primordiales pour produire des mixtes, des demi-teintes, & autres nuances ou gradations de couleurs quelconques.

4. La connoiſſance des couleurs locales ou de celles que prennent les objets chacun en particulier, relativement à leur emplacement ou, du lieu qu'ils occupent, & qui ſervent ſouvent à donner un plus grand caractère à d'autres couleurs voiſines.

5. La manière de ſe ſervir habilement de toutes ces couleurs, & de leurs mélanges divers.

6. La connoiſſance du clair-obſcur ou les effets des ombres & de la lumière.

§. XVIII. C'eſt encore un point capital de la peinture en général, que *le Clair-obſcur*, ou les effets des ombres & de la lumière, qu'on nomme le ton du tableau (v. §. 2.) Nous ne voyons les objets qu'à l'aide de la lumière, & nos yeux ſont frapés d'un objet à proportion qu'il eſt plus ou moins éclairé par cette *lumière*.

Un

Un corps qui empeche qu'un autre corps ne puisse être éclairé ou en entier ou en partie, ou qu'il n'est éclairé que foiblement, produit l'ombre & les gradations differentes de l'ombre. Cette partie de la peinture suppose donc

1. La connoissance des lumières & des ombres générales, telles que la nature les produit naturellement & sans obstacles.

2. Celle des chutes des lumières particulières qui resultent de la position differente des corps placés sur des surfaces, ou exposés à des jours particuliers, qui produisent des ombres extraordinaires.

3. Celle de la repercussion ou refraction de la lumière & des raïons du soleil.

4. Celle de la couleur de la lumière même.

5. L'Observation des degrés de clarté ou d'obscurité, du clair & brillant, ou du sombre & foncé qu'ont les couleurs en elles mêmes, & les objets qu'on veut peindre.

Toutes ces connoissances fournissent au Peintre le moyen non seulement d'imiter la nature telle qu'elle se présente à l'œil avec tous ses jours & ses ombres, mais aussi à former de belles masses de clair-obscur, & à donner un ton vrai & frapant à son tableau.

§. XIX. Enfin *l'expression des passions & des mouvemens de l'ame* est encore une partie très importante de la peinture. Sans elle aucun sujet ne sauroit être traité avec succès, tout devient froid, glaçant, inanimé dans un tableau. Nous avons à l'usage des eleves de la peinture des morceaux d'academie, des bosses, des des-

seins,

ſeins, des eſtampes où les principales paſſions des hommes comme la joïe & la douleur, le rire & le pleurer, la douceur & la colère, l'amitié & la haine, l'amour & l'averſion, &c. &c. ſont exprimées non ſeulement ſur les viſages, mais auſſi par des attitudes diverſes du corps, & leur étude peut devenir très inſtructive; mais comme les actions ou mouvemens des muſcles des differens traits du viſage trahiſſent presque toujours les mouvemens de l'ame & que les phiſionomies ſont variées à l'infini chés les hommes, l'habile Peintre étudie ſans ceſſe la nature, & voit comme elle exprime ſur le viſage des humains ce qui ſe paſſe au dedans d'eux.

§. XX. On ne peut s'empecher de remarquer ici, que tous les objets viſibles dans la nature ont leur phiſionomie particulière, qui ſemblent anoncer aux yeux le degré de leur valeur intrinſèque, & qui eſt ſurtout très ſenſible dans le contraſte des extrêmes. Un homme vertueux a une phiſionomie differente d'un ſcelerat ou d'un bourru; un homme du monde differente d'un manant crapuleux; un très bel-eſprit differente de celle d'un ſot; une femme aimable differente d'une pigrièche, d'une harpie; un genêt d'Eſpagne vigoureux, differente d'une roſſe ou d'une mazette; une fleur fraiche & odoriferante differente d'une fleur fanée; un fruit mur d'un fruit apre & verd, une pêche piquante & ſucculente, d'une pêche flétrie & ridée; un poiſſon vigoureux ſortant de l'eau, d'un poiſſon à demi-mort & languiſſant, & ainſi du reſte. Chaque Peintre doit donc avoir une grande attention à bien exprimer cette phiſionomie qui anonce la perfection dans tous les objets qu'il re-

retrace, & par lesquels il prétend plaire à la vuë. Cette remarque que l'on etendra encore à l'egard de l'expreſſion du caractère dans les portraits, eſt peut-être plus importante en pratique, qu'elle ne paroit au premier abord.

§. XXI. Nous avons raporté au §. VII. les divers objets de la nature ſur lesquels les artiſtes exercent leur pinceau, & qui forment autant de genres de Peinture differens. Pour peu qu'on reflechiſſe aux bornes naturelles de cet ouvrage, on ne s'attendra pas à trouver ici des règles ſur la manière dont le Peintre doit traiter chaque ſujet en particulier. Ce que nous venons de dire ſur la peinture de l'hiſtoire peut fournir les lumières ſur les autres genres, & les maximes de détail s'aprennent par l'etude même de cet art. Les bons livres, les maitres habiles, les academies celebres, & la pratique raiſonnée, ſont les ſources où les jeunes Peintres doivent puiſer les préceptes de détail. Pour les guider cependant dans cette étude, nous crayonnerons ici quelques obſervations detachées ſur ces objets de detail.

§. XXII. La peinture du portrait doit retracer une copie fidèle de la nature dans ſes moindres détails. Il faut donc s'attacher à y produire 1.) la plus grande reſſemblance poſſible avec l'original. 2.) prendre le point de vuë & le moment le plus avantageux pour l'original; 3.) chercher à exprimer heureuſement le caractére qui domine dans chaque phiſionomie, & qui y peint pour ainſi dire ſon ame; 4.) ne pas s'ecarter neanmoins pour cela de la nature, mais s'attacher au vrai & au naïf; 5.) ne ſacrifier ni trop, ni trop peu à l'elegance, mais ſe per-

ſuader que la nature trop embellie eſt moins nature ; 6.) ſoit qu'on peigne une ſimple tête, ou un buſte, ou un portrait jusqu'à mi jambes, ou une figure entière en grandeur naturelle, ou un tableau de famille composé de pluſieurs portraits, avoir ſans ceſſe devant les yeux : a) l'air de tête, b) la mine, c) le coloris, d) l'attitude e) l'habillement ou la draperie, & faire enſorte que tout cela ſoit correct & gracieux, & obſerver un ſage accord entre toutes les parties, ſurtout celles du viſage, & ne pas peindre une bouche riante avec des yeux en pleurs &c.

§. XXXIII. La peinture du païſage eſt une repréſentation de champs, arbres, forets, rivières, ruiſſeaux, cataractes &c. ainſi que de tous les objets qui peuvent entrer naturellement dans cette compoſition. On y diſtingue encore le ſtile héroique, paſtoral, champêtre, le ſtile ferme & le ſtile poli, le ſtile manièré, &c. Il y a à obſerver a) *le ſite*, mot pris de l'Italien qui déſigne la vuë, l'ordonance & l'aſſiette d'un païſage ; b) *l'accident*, qui ſignifie en peinture l'interruption de la lumière du ſoleil, par l'intervention des nuages ; c) le ciel, l'air & les nuës ; d) les divers lointains & les montagnes ; e) le gazon ; f) les rochers ; g) les fonds ; h) les terraſſes, i) les edifices & batimens ; k) l'eau ; l) le devant du tableau, m) les plantes ; n) les arbres ; o) les figures. Objets qui tous ont leurs règles, qu'il faut étudier avec ſoin pour devenir bon Peintre de païſage.

§. XXIV. Nous ne ſaurions finir cette matière ſans dire encore un mot de la peinture des décorations théatrales. C'eſt un art particulier qui réunit diverſes parties de la peinture géné-

rale

tale à la connoiſſance de l'architecture, de la perſpective &c. Les Servandoni & les Bibiena y ont excellé de nos jours. Les Peintres qui s'appliquent à ce genre feront bien de deſſiner leurs décorations de jour, & de les peindre ou colorer à la chandelle, vu qu'ils diſtingueront mieux l'effet des couleurs dans une peinture uniquement faite pour être vuë à la clarté d'une illumination. Il eſt bon d'avertir encore les jeunes décorateurs, qu'ils feront bien d'eviter autant qu'ils pourront, d'allier la nature même à la nature imitée, c'eſt-à-dire de ne point faire intervenir dans leurs décorations des chevaux ou autres animaux vivans, des jets d'eau ou des cataractes véritables, des ſtatues de marbre ou de pierre, des orangers ou autres arbres naturels & ainſi du reſte. L'Aſſemblage de la repreſentation de la nature & de la nature même, eſt un effet de l'ignorance & du mauvais gout; c'eſt une reſſource pour les décorateurs peu habiles, qui dénote une ſterilité d'imagination, & qui produit de grands inconveniens dans le ſpectacle & dans les repréſentations. Les tableaux qu'on nomme mouvans, dans lesquels le païſage immobile eſt peint, & où les figures ſont muës par des reſſorts, forment des eſpèces de décorations. On en trouve à Anvers, à Gand & ailleurs, qui font plaiſir à la vuë.

§. XXV. Le deſſeins pour les etoffes, indiennes, meubles, caroſſes, broderies, porcelaines, orfevreries & autres productions des manufactures, des ouvriers & artiſtes, forment encore un objet très important pour la peinture en général, & les ecoles ou academies de peinture en particulier. Ces deſſeins occupent une bran-

che

che separée de la peinture, & c'est sans contredit la plus utile de toutes, parce qu'elle concourt si essentiellement au succès des fabriques, & par conséquent à la prosperité de l'état. C'est un art auquel il seroit à souhaiter que des elèves pleins de génie & d'imagination voulussent s'apliquer, mais dont il nous est impossible de developer ici les règles de détail. Nous sommes pressés de terminer cette analyse en indiquant les differentes manières de peinture, ou les moyens que les Peintres mettent en œuvre pour imiter tous les objets visibles sur une superficie platte & unie. On connoit donc aujourd'hui

1. La Peinture à l'huile préferable à toutes les autres comme étant la plus susceptible de toutes sortes d'expression, de la gradation la plus parfaite dans les nuances, & la plus durable.

2. La Peinture à la mosaïque; invention presque miraculeuse, ouvrage composé de plusieurs petites chevilles ou clous de marbre de differentes couleurs & mastiqués sur un fond de stuc. Cet ouvrage se fait principalement à Rome, où l'on a poussé cet art si loin, qu'on copie en mosaïque les tableaux des plus grands maitres, & qu'on en fait des monumens pour l'eternité.

3. La peinture à fresque, faite sur un enduit de mortier encore frais, avec des couleurs detrempées dans de l'eau, qui s'incorporent tellement avec ce mortier qu'elles ne perissent qu'avec lui. On s'en sert principalement pour les plats fonds.

4. La peinture à détrempe, faite avec des cou-

couleurs délayées avec de l'eau, de la colle, ou de la gomme &c.

5. La peinture en miniature, qui diffère de la précedente en ce qu'elle représente les objets en petit, qu'elle est infiniment plus delicate, qu'elle se travaille en petits points, tandis que l'autre se sert de toute la liberté du pinceau.

6. La peintute au pastel; pour laquelle on prépare une pâte de plusieurs couleurs gommées & broyées ensemble, ou separement, dont on fait toutes sortes de crayons pour peindre sur le papier ou sur le parchemin. La Rosalve & M. La Tour ont fait voir à l'Europe des chefs d'œuvres si parfaits en pastel, qu'il est à souhaiter qu'on invente un moyen pour fixer ces couleurs, & pour prévenir que les demi-teintes & les nuances les plus délicates ne se perdent en poudre & poussière.

7. La peinture en émail, qui se fait sur le cuivre ou sur l'or avec des couleurs minerales qui se cuisent avec le feu & qui sont très durables; ce qu'on apelle *parfondre l'émail*. Les peintures sur les Porcelaines de la Chine, du Japon & d'Europe, sur la fayence &c. sont autant d'espèces en d'emaux.

8. La peinture en cire, invention nouvelle, qui a produit en France des morceaux charmans & qui se fait par un mélange de cire avec le vernis & les couleurs.

9. La peinture sur le verre, qu'on apelle aussi *Peinture d'aprest*, & dont il y a differentes manières.

§. XXVI. C'est ainsi que nous croi[...]ns avoir

donné à nos lecteurs une idée générale de la peinture, en expliquant ses parties de detail, si nous avions pu faire entrer tous les termes de cet art dans notre analyse. Nous suppléerons à ce défaut en indiquant ici quelques uns de ces termes par ordre alphabethique, & en y joignant l'explication succincte:

Air de tête, assemblage de la phisionomie, des traits du visage, de la mine, des proportions & de l'harmonie des parties, qui rendent une tête agreable, noble, gracieuse &c. Les anciens ont excellé dans les airs de tête, de même que les grands Peintres Italiens.

Bosse, bas-relief, plein-relief, parties saillantes ou détachées, & aussi des figures entières, ou des parties de figures, qui servent de modèles au dessein. On dit travailler d'après la bosse, pour dire copier ou dessiner une figure.

Camayeu, dessein ou tableau fait par un Peintre, où il n'employe qu'une seule couleur dans toutes ses nuances, & où il observe les jours & les ombres.

Caricature est la représentation d'une figure exagerée dans quelqu'une de ses parties. C'est la même chose à peu près que ce que les François nomment figure chargée &

Chargé, en termes de peinture est une représentation exagerée de quelque objet, dont souvent on conserve de la ressemblance en ridicule. Ces charges alterent toujours la verité, & peu de Peintres ont le génie de bien faire des charges. Un nés plus long ou plus court, que la nature ne le donne au commun des hommes, est par exemple une charge.

Croquer, tracer ſur le papier ou ſur la toile les premières idées d'un tableau ou les premiers traits d'un deſſein, dans l'intention de les corriger, polir & finir.

Enthouſiaſme du Peintre, vivacité de génie, feu d'imagination, diſpoſition de l'ame qui produit dans le Peintre des penſées par leſquelles il exprime les objets d'une manière ſublime & ſurprenante, mais toutefois vraiſemblable.

Ecole, ſe dit en Peinture pour diſtinguer les differentes manières des lieux ou des perſones. Les Ecoles les plus fameuſes ſont au nombre de cinq, ſavoir a) l'Ecole Romaine, b) l'Ecole Lombarde, c) l'Ecole Venitienne, d) l'Ecole Flamande, ou Allemande & e) l'Ecole Françoiſe, les autres Nations n'ont point d'écoles qui portent leur nom, mais on dit auſſi qu'un tableau eſt de l'école de Raphael, du Titien, des Carraches &c. pour dire qu'il a été peint par un de leurs eleves ou diſciples.

Esquiſſe. Premier crayon d'un tableau, première penſée d'un deſſein. Il y en a de deux ſortes. Esquiſſe au crayon ou à la plume & esquiſſe au coloris. Le dernier eſt un eſſai d'un plus grand ouvrage que le Peintre médite.

Etudes. Differens deſſeins de figures, & eſſais que les Peintres font des parties qui doivent entrer dans quelque ouvrage. C'eſt ainſi qu'on dit les etudes de Michel-Ange, de Rubens &c. le recueil d'etudes des grands maitres &c. &c.

Mezze-teintes ou *Demi-teintes* eſt un ménagement de lumière par raport au clair-obſcur, ou un ton moyen entre la lumière & l'ombre. S'il y a cinq tons ou degrés de clair-obſcur,

 le

le second & le troisième qui suivent la grande lumière seront apellés *Demi-teintes.*

Plan, on apelle en peinture *Plan géometrique*, la figure qui décrit un corps sur la terre, tel qu'il est en effet, & la ligne sur laquelle on l'eleve, s'apelle *ligne de terre. Le Plan perspectif* est la figure qui paroit à la hauteur de l'œil, dans lequel est la ligne de vue, & quand cet œil est fort élevé, cette aparence s'apelle *à vue d'oiseau.*

Site, assiette locale d'un païsage.

Style, façon ou manière de peindre, de composer & de colorer, differente chés tous les maitres.

Teintes, manière d'apliquer les couleurs pour donner du relief aux figures, pour bien marquer les jours, les ombres & les eloignemens. C'est un des grands secrets de la peinture. On dit, une bonne teinte, pour exprimer une couleur forte & vive dans un objet.

Union, la symetrie & la convenance de toutes les parties d'un tableau, quand elles ont un grand raport, une belle liaison entre elles, tant pour les figures que pour le coloris. Ce qu'on nomme aussi *Suavité.*

CHAPITRE DIXIEME.

LA GRAVURE.

§. I.

Soit qu'on considère la Gravure du coté de son utilité & de son agrément, soit qu'on l'envisage du coté de la difficulté de l'execution, on conviendra qu'elle mérite à tous égards un rang distingué parmi les beaux arts. C'est par son moyen, que les portraits des plus grands hommes de tous les états & de tous les ages se conservent dans les cabinets des curieux, que leur mémoire se perpetue dans tous les siècles, que leurs actions les plus remarquables, & les plus glorieuses se présentent aux yeux de la posterité la plus reculée; que les tableaux des plus grands Peintres se multiplient à l'infini; que les amateurs des arts repandus sur la surface de la terre sont mis à portée de jouir des beautés que la distance des lieux sembloit leur défendre de voir jamais; qu'un particulier médiocrement aisé peut s'aproprier tout l'esprit, & toute la poësie qui sont dans ces chefs-d'œuvres, dont les merveilles sembloient être reservées pour les Temples d'Italie, ou pour les cabinets des Princes, ou des plus riches particuliers. D'un autre coté,

quand on reflechit que le burin, outre les beautés de la composition poetique, de l'ordonnance ingénieuse du dessein, doit encore rendre à l'aide de deux couleurs simples, du noir & du blanc, les differentes nuances, teintes & demi-teintes du coloris, le clair-obscur, arrondir les figures, exprimer un ciel tantot clair & serein, tantot chargé de nuages, une eau limpide & transparente, une mer orageuse & écumante, des draperies élegantes avec tous leurs plis, des dentelles, & en un mot tous les objets les plus difficiles de la nature, on ne peut admirer assés, à quel point de perfection cet art a été poussé, & avec quel succès on le cultive de nos jours.

§. II. On assure que l'invention en est duë au hazard, & que dans le XV. siècle un orfèvre de Florence, dont le Pape Innocent X. faisoit beaucoup de cas, ayant mis une feuille de papier huilé sur une placque d'argent gravée & posé par accident des fardeaux sur cette feuille, fut fort étonné de trouver quelques jours après le dessein entier de sa placque empreint sur le papier; qu'il communiqua sa découverte aux plus habiles Peintres ses contemporains qui en firent leur profit & jettèrent les premiers fondemens de l'art de la gravure, que Raphaël en Italie & Albert Durer en Allemagne contribuèrent beaucoup à l'etendre & à le perfectioner, & qu'il fut porté successivement par les maitres Italiens, François, & Flamands, par les Michel-Ange, les Chevalier Edelingk, les Rembrandt &c. à son plus haut période. Nous raportons cette origine de la Gravure telle que nous la trouvons dans les auteurs les plus acredités; mais nous

nous ne sçaurions dissimuler à nos Lecteurs que nous avons eu entre les mains des estampes, gravées sur le bois à la verité, mais faites longtems avant Maso Finiguerra, comme il paroissoit par la date marquée au bas.

§. III. Nous sommes naturellement dispensés de nous étendre beaucoup sur le sujet de la Gravure, d'autant plus que cet art s'aproprie les differentes parties de la peinture, dont nous venons de faire l'analyse au chapitre précedent; & que d'ailleurs il s'occupe principalement à copier les plus belles productions des Peintres célebres. Mais il est de notre devoir d'expliquer de quelle manière le Graveur les copie, & quelle magie il emploïe pour exprimer le coloris par les differentes nuances ou degrés de la couleur noire sur un fond blanc.

§. IV. La Gravure est donc l'art d'imiter par le dessein & l'incision de traits & de points dans des matières dures, les differentes lumières & les ombres de tous les objets visibles, tellement qu'il en resulte des figures distinctes. Il y a differentes manières d'effectuer ce but, qu'on nomme 1. la Gravure en cuivre au burin 2. la Gravure à l'eau forte, 3. la Gravure en bois, 4. la Gravure qu'on apelle à *manière noire*, 5. la Gravure sur les pierres, soit en *creux*, soit en relief. Nous tacherons de donner une legère idée de leur méchanisme.

§. V. *La Gravure en cuivre* se fait sur une planche de cuivre bien polie par le moyen d'un burin fort tranchant avec lequel on dessine en coupant dans le cuivre les figures & leurs ombres, en formant des traits en tout sens ou des points. Les points servent à exprimer les demi

teintes, & les ombres délicates & les traits à rendre les ombres & les nuances fortes. On nomme *Hachure* les traits croisés les uns sur les autres pour faire des ombres, mais ce n'est pas la plus grande perfection de l'art du burin. De toutes les espèces de Gravure celle en cuivre faite avec le burin est la plus belle & la plus difficile.

§. VI. *La Gravure à l'eau forte* se fait également sur une planche de cuivre polie que l'on enduit entièrement de cire blanche & qu'on enferme dans un chassis avec un petit rebord. On trace ensuite avec un petit poinçon ou même une aiguille fichée dans un manche de bois, le dessein sur cette cire, qu'on coupe jusqu'au cuivre. Quand cette Gravure est entièrement achevée on jette de l'eau forte par dessus, que le rebord du chassis empêche de s'écouler, on laisse la planche quelques jours dans cet état, jusqu'à ce que l'eau forte ait fait son effet sur le cuivre, & qu'il y ait marqué en le rongeant tout le dessein; après quoi l'on jette l'eau forte, on approche la planche du feu, pour faire fondre & écouler la cire, on nettoye doucement la planche, & à l'aide d'un burin subtil, on acheve les traits que l'eau forte n'a pas exprimé assés distinctement.

§. VII. *La Gravure en bois* a les traits relevés au lieu que celle en cuivre les a enfoncés dans la planche. Or comme ce sont ici les parties relevées de la planche de bois qui marquent les traits sur l'estampe qu'on en tire, ces planches sont des espèces de bas-reliefs, que le Graveur est obligé de tailler & de creuser. Il en est de même des desseins des Indiennes, cot-

tons,

tons, papiers pour meubles, &c. qui ſont tous executés de la même manière, & qui s'impriment avec des formes plutôt qu'avec des planches.

§. VIII. *La Gravure à la manière noire* eſt une invention nouvelle. On prend une planche de cuivre, mais au lieu de la polir, on la prépare en la gravant entièrement d'un bord à l'autre, d'un crayon ou burin leger que l'on conduit autant qu'il eſt poſſible & dans tous les ſens l'un par deſſus l'autre, de manière que tous les traits ſe croiſent. Cette gravure doit donc s'etendre ſur toute la planche, & ſe trouver également forte par tout, de façon qu'on auroit une feuille également noire partout, ſi dans ce premier état on en tiroit une épreuve. Le Graveur ſe ſert enſuite, au lieu de burin, d'une dent à polir, ou autre poinçon d'acier fort dur & poli, ou de quelque autre inſtrument ſubtil, pour tirer les objets & leurs differentes nuances du fond noir où ils ſembloient être enſevelis, & pour leur donner les lumières convenables en poliſſant les intervalles de cuivre qui doivent produire les jours. On excelle ſurtout en Angleterre dans la gravure à manière noire.

§. IX. *La Gravure en pierre* a été connue & pratiquée des anciens. Ils y ont même excellé, & il nous en reſte des monumens dignes de la plus grande admiration. Elle eſt tantôt en relief & tantôt en creux. On a imité & même égalé cette eſpèce de gravure ſur des pierres dures & précieuſes dans les derniers ſiècles. Nos cachets ſur le criſtal, la cornaline &c. apartiennent à ce dernier genre, & il faut convenir que l'art en a été pouſſé fort loin. *Les*

Camayeux (nom qui doit vraisemblablement son origine à Dominique de Camei, celebre Graveur en pierre qui vivoit a Milan au commencement du XVI. siècle) sont des pierres sur lesquelles se trouvent, par un jeu de la nature, des figures où representations de païsages & autres choses. On nomme aussi de ce nom les pierres précieuses, comme onix, sardoine, agathe &c. sur lesquelles les Graveurs & les Lapidaires ont employé leur art pour aider la nature à achever ou à perfectioner ces représentations. La Gravure de nos cachets, pour le dire en passant, se fait sur les metaux avec le burin, & sur les pierres dures & le cristal à l'aide de la poudre de diamant.

§. X. L'Empreinte qu'on fait de figures des quatre premières espèces de gravure, se nomme *estampe*, mot qui vient de l'Italien stampa. On pose sur la planche gravée une feuille de papier, carton, parchemin, etoffe ou autre chose semblable, & on passe le tout sous une presse qui imprime les traits, qu'on a eu soin de noircir préalablement, & trace ainsi l'image entière sur le papier. Le nom de *taille-douce* est consacré particulièrement à l'estampe dont la gravure est faite au burin sur le cuivre. L'impression d'un cachet ou d'une pierre gravée se nomme communèment *empreinte*. Les belles cartes géographiques qui font tant d'honneur à notre siècle, sont pareillement gravées sur cuivre & méritent le nom de tailles douces.

§. XI. On illumine avec succès ces cartes géographiques, pour distinguer d'autant mieux les divers païs & contrées, ainsi que leurs limites, ce qui fait plaisir non seulement à la vuë,

mais

mais lui eſt auſſi utile. *L'Enluminure* au contraire des autres eſtampes ne ſert qu'à les gâter & n'eſt qu'une invention puërile, qui ne produit jamais un coloris vrai & agréable. J'en excepte celle des figures anatomiques, des plantes, inſectes & autres objets qui apartienent à la Phyſique, à la Botanique ou à l'Hiſtoire naturelle, dont les curieux veulent & doivent néceſſairement connoitre les couleurs.

§. XII. On ne peut à cette occaſion paſſer ſous ſilence une nouvelle invention due à notre ſièçle, par laquelle on eſt parvenu à imprimer en couleurs naturelles les eſtampes des figures anatomiques & miologiques, des fleurs, plantes, oiſeaux, inſectes &c. &c. On en voit ſortir des atteliers de Paris, d'Augsbourg, de Nuremberg & d'ailleurs qui charment, frapent & étonnent également les artiſtes, les connoiſſeurs & ceux qui ne le ſont pas, & il eſt à ſouhaiter que cet art ſe perfectione encore d'avantage s'il eſt poſſible.

§. XIII. Nous n'avons pu conſiderer ici la gravure que du coté de ſon méchanisme: pour dire comment les Rembrands, les Raphaëls, les Edelingk, les Schmidt, les Natiers, les Major, les Oudran, les Wille, les Cochin, les Hoggarts, ſont parvenus à produire les merveilles qui ornent nos cabinets, il faudroit pouvoir décompoſer leur belle ame, & faire l'analyſe de leur genie.

CHAPITRE ONZIEME.

LA SCULPTURE ET LA PLASTIQUE.

§. I.

La Sculpture est le troisième des arts liberaux, qui parlent à l'esprit par l'organe des yeux. Son origine se perd dans l'obscurité des premiers siècles du monde. Les monumens les plus anciens qui nous restent de cet art prouvent assés qu'il etoit encore au berceau chés les Egyptiens, & chés tous les premiers peuples de la terre connue. L'imperfection qui accompagne ordinairement les inventions nouvelles, se montre ici dans tout son jour. Le paganisme, religion propre à favoriser les beaux arts & à leur fournir des sujets agréables, aidé par le genie heureux des Grecs, fit exceller ceux ci dans la Sculpture. Tous les Dieux du paganisme n'etoient que des statues. Phidias & Praxítèle portèrent cet art au plus haut degré du sublime. Aussi les statuës Grecques sont elles les plus admirées des connoisseurs, qui trouvent les Romaines, les Etrusques &c. d'un gout & d'un tra-

travail bien inferieur. On remarque cette difference entre les unes & les autres, que les Grecques ſont preſque toutes nues, & que les Romaines ſont pour l'ordinaire couvertes d'habillemens. La Venus de Medicis, la Bergère Grecque, qu'on nomme auſſi Venus impudique, le Gladiateur, le Païſan, l'Hercule, le Milon de Crotone, le Faune &c. ſe trouvent encore en Italie & ſont preſque les ſeules qui ſoient échapées au tems. On leur donne le nom de ſtatues parfaites par excellence.

§. II. Nous entendons donc par le mot de *Sculpture* l'art de tailler le bois, la pierre & le marbre par le moyen du cizeau pour faire diverſes repréſentations. Nous y comprenons par conſéquent la *Statuaire* ou l'art particulier de faire des ſtatues; mais nous en ſéparons la *Plaſtique* ou l'art de former des figures à l'aide des moules & des formes, dont nous traiterons ci-après en particulier.

§. III. Les objets que la Sculpture embraſſe, ſont donc

1. Les *Statues*, dont il paroit néceſſaire d'indiquer les differentes eſpèces avec leurs dénominations. Voici les principales:

a) Les ſtatues Grecques, antiques ou imitées d'après l'antique, ce qui s'entend d'une ſtatue nue, comme les Grecs repreſentoient leurs divinités, leurs athlètes & leurs Héros. Ils apelloient ces dernières *Statuas Achilleas*, parce qu'il s'en voyoit quantité d'Achille dans la plupart des villes.

b) Les Statues Romaines, ſoit antiques, ſoit imitées, qui ſont vétues & qui reçoivent divers

noms

noms de leurs habillemens; comme celles des Empereurs avec un long manteau sur leurs armes, qui etoient apellées *statuæ paludatæ:* celles des Capitaines & des Chevaliers avec cotte d'armes, *thoracatæ:* celle des soldats avec cuirasse, *loricatæ;* celle des senateurs & augures *trabeatæ;* celle des magistrats avec robe longue *togatæ:* celles du peuple avec une simple tunique, *tunicatæ:* & enfin celles des femmes avec de longs habillemens, *stolatæ.* &c.

c) Les statues pedestres, sont celles qui sont en pié ou debout.

d) Les statues équestres, ou celles qui représentent un Monarque, un Héros ou autre homme illustre à cheval.

e) Les statues acroupies sont celles qui sont assises ou dans une attitude genée.

f) Les statues curules sont dans des chars de triomphe ou dans des chariots de course, tirés par des *biges* ou *quadriges*, c'est-à-dire par deux ou quatre chevaux.

g) Les statues allegoriques sont celles qui représentent par l'image d'une figure humaine quelque symbole, comme les quatre saisons, les parties du monde, les ages, la pêche & la chasse &c.

h) Les statues hydrauliques, ou les figures qui servent d'ornement à quelque grote ou fontaine, ou qui font office de jet ou de robinet par quelques unes de leurs parties, ou par quelque attribut qu'elles tiennent, comme Neptune, Amphitrite, Thetis, les Sirènes, les Tritons &c.

i) Les statues sacrées, comme les images de Dieux, des Personnes de la Trinité, de la Vierge, des Apotres, des Saints, des Anges &c.

k) Les ſtatues coloſſales, ou celles qui excedent le double ou le triple de la grandeur naturelle.

l) Les ſtatues perſiques, ou des figures d'hommes, ſoit entières ſoit en terme, qui font office de colonne dans les batimens, & ſervent à porter quelque fardeau ou d'ornemens à des poupes de vaiſſeaux, de galères. Vitruve les nomme *Telamons* & *Atlas*. On apelle *Cariatide* ou *ſtatue cariatique* celle d'une femme qui ſert au même uſage.

m) Les ſtatues ou figures d'Enfans, de Genies, Anges &c. Une ſtatue qui reſſemble à la perſone qu'elle doit repréſenter eſt apellée *ſtatua iconica*.

§. IV. 2. *Les Groupes*, ou la repréſentation de diverſes figures humaines & autres raſſemblées ſous un même point de vue. Objet le plus ſublime de la ſculpture ou plutot de la ſtatuaire.

3. *Les Bas-reliefs*, les *hauts & demi reliefs*, les *rondes Boſſes &c.* qui forment des eſpèces de tableaux ſculptés.

4. *Les Buſtes* ou les têtes d'hommes & de femmes avec le col, les epaules & une partie de la poitrine.

5. *Les Vaſes* ſoit d'après les deſſeins antiques, ſoit ſur des inventions modernes, ornés de bas reliefs, ou ſimples.

6. *Les Piédeſtaux* imités des Egyptiens, Grecs, Hetrusques, Romains &c. ou inventés par les modernes.

7. *Les Animaux* de toute eſpèce.

8. *Les Ornemens de l'Architecture*, comme les oves, roſes, guillochis, feſtons, rinceaux, fleurons,

rons, baguettes &c. qui décorent les batimens. On nomme *ornemens de relief* ceux qui sont taillés sur le contour des moulures, comme les feuilles d'eau, & *ornemens en creux*, ceux qui sont fouillés dans les moulures.

9. *Les Ornemens maritimes*, ou les glaçons, poissons, coquillages, roseaux &c. qui servent à décorer les grottes, les fontaines &c.

10. *Les Ornemens de l'emmeublement*, des dessus-portes, carosses & autres voitures de parade &c. Nous remarquerons en deux mots au sujet de ce dernier article que le *gout baroque* qui y a été poussé jusqu'à l'excès, est la honte de l'art, que le plus pitoyable dessinateur peut y exceller; que c'est un *assemblage* bizarre de figures qui ne sont pas dans la nature & de contours qui ne furent jamais faits pour se trouver ensemble; que les premières regles du dessein y sont sans cesse violées, & que ces caprices devienent insuportables quand l'œil les rencontre par tout. Peut-être pousse-t-on aujourd'hui le *gout grec* en revanche trop loin. Un juste milieu, une varieté reflechie deviendroit la perfection en matière de goût.

§. V. Dans tous les objets dont nous venons de faire l'énumeration, le Sculpteur ou le Statuaire a besoin de toutes les parties de l'art du Peintre, comme de l'invention ou du choix du sujet, de l'ordonnance, de l'observation du costume, du dessein, des groupes, de la connoissance de l'anatomie & surtout de la miologie, & au lieu du coloris, l'art lui impose le travail également pénible & délicat du cizeau. Le Statuaire fait dans son attelier peut-être mille

fois

fois le tour d'une ſtatue qu'il travaille, & que le ſpectateur croit ſouvent déja achevée, en examine toutes les proportions, marque par des petites croix les hauteurs que le cizeau doit encore elever; corrige, retouche, polit, & reduit enfin le marbre au point qu'il ceſſe pour ainſi dire d'etre marbre, qu'il paroit chair & qui plus eſt, chair animée. Quand on penſe combien de genie, combien d'art, & combien de travail il faut pour faire d'un bloc de marbre brut une ſtatue parfaite, on ſent combien d'eſtime mérite le Statuaire.

§. VI. Les Peintres ont ſouvent diſputé aux Sculpteurs la compoſition poëtique dans leurs ouvrages, mais il ſemble que ce ſoit à tort. Les premiers ont crû que divers ſujets grands & heureux, ſoit de la Bible, ſoit de la Fable, ſoit de l'Hiſtoire n'etoient pas ſuſceptibles d'être traités par la Sculpture. Mais quand même ces ſortes de ſujets ne pouroient pas s'executer en ſtatues ou en groupes, ils pouroient toujours être repreſentés dans des bas-reliefs, qui ſont des tableaux véritables. D'ailleurs un habile Statuaire va plus loin qu'on ne penſe dans les groupes mêmes. Le genie fait en tout trouver mille reſſources auxquelles le vulgaire ne s'attend point. On avoit par exemple propoſé à un Statuaire ingenieux, pour ſujet d'un groupe, la chute de Phaëton, & j'ai eu ſous mes yeux le modèle qu'il en avoit formé. La baze repréſentoit un grand rocher environné de la mer. On y voyoit le char de Phaëton renverſé & briſé; les chevaux écraſés, moitié dans l'eau, & moitié dehors; Phaëton étendu ſans vie & tout meurtri au bas du rocher. Les bas-reliefs charmans des quatre

ces du piédestal achevoient d'expliquer le sujet & d'en rendre l'expression lumineuse. Cet exemple peut servir pour beaucoup d'autres sujets.

§. VII. Le Statuaire doit choisir, surtout pour les nudités, les modèles les plus parfaits, soit qu'il travaille d'après le dessein, la bosse, la statuë antique, ou la nature. La nature même n'est pas assés belle dans tous les climats, & l'artiste doit toujours la corriger dans ce qu'elle montre d'imparfait ou de défectueux. Mais, en Sculpture la plus grande difficulté ne consiste pas à représenter une figure dans son assiette naturelle, dans un état de repos & de tranquilité, où chaque muscle est dans sa situation naturelle ; mais quand il s'agit de faire de statuës ou des groupes, dont les figures sont dans des attitudes forcées & violentes, tous les muscles tendus & dérangés, les chairs pressées, la peau comprimée, comme par exemple dans l'enlevement de Proserpine, dans les Lutteurs &c. c'est alors que l'art du Sculpteur a de quoi s'exercer, & que le dessein, fondé sur l'anatomie la plus exacte, doit éclater dans toute sa correction.

§. VIII. Quelques admirables, quelques parfaites que soient les statues antiques, elles me paroissent avoir cependant un air un peu trop maniéré, trop guindé, surtout dans les draperies, qui sont presque toujours comme collées sur la peau, & d'une régularité trop exacte dans les plis, lesquels ont ordinairement, le défaut d'être trop petits, trop multipliés & étendus l'un à coté de l'autre dans un ordre symetrique. La belle statuë d'Achille travesti en femme & retiré sous ce déguisement chés les filles de Lycomède, qui se trouve à Charlottenbourg dans

le palais du Roi de Prusse me paroit pêcher par cet endroit. Le grand, le *svelto*, le dégagé, le flottant donne une grande élegance à la draperie des statues. En général ce qui est trop manièré, trop délicat, trop subtil, & trop pénible en fait de sculpture, ne porte jamais avec soi l'air de grandeur, & le caractère du sublime; & entre toutes les statues modernes que j'ai vues jusqu'ici, je n'en connois point, où ce caractère, cet air élegant soit mieux soutenu, & plus grandement exprimé, que dans le Mercure de Pigale qui attache les ailes à ses piés pour executer une commission de Jupiter; statue charmante qu'on voit dans le jardin de Sans-souci.

§. IX. On peut en général donner aux sculpteurs & aux Statuaires le sage conseil de ne point s'engager dans l'expression des objets trop subtils, trop délicats & trop menus, comme des nuages, des plumes, des filets, des toiles d'araignée, des petits insectes &c. qui s'expriment si mal & si difficilement en sculpture, & rendent l'ouvrage fragile, & son caractère petit. On peut encore les avertir qu'ils feront bien de ne jamais entreprendre de traiter des sujets dégoutans, comme un Marsias écorché par Apollon, un Martir roti sur le gril, &c. De pareils objets revoltent la nature, & excitent dans les belles ames des sensations désagréables, au lieu que les beaux arts sont faits pour le plaisir, & manquent leur but, quand ils excitent l'horreur.

§. X. *La Plastique* est l'art de représenter toutes sortes de figures par le moyen des formes & des moules. Cette dénomination tire son éthimologie du Mot Grec πλαστικη, qui signifie

ars formandi, l'art de former, de modeler, de jetter en moule. Le moule en général est un patron creux qui sert à former des figures. Les fondeurs s'en servent pour produire des figures de bronze, de plomb, d'or, d'argent, ou de quelque autre métal, ou chose fusible. On creuse ce moule, qui est ou de stuc, ou de plâtre, ou de terre grasse, ou de composition, tellement qu'il représente dans son creux l'objet que l'artiste veut représenter, suivant son dessein & la nature du sujet; on y aplique ensuite le jet, qui est une espèce d'entonnoir, par lequel on y verse le metal fondu, ou la matière liquide dont on veut former sa figure, & cette operation se nomme *faire couler le métal dans le moule*.

§. XI. C'est de cette manière (laquelle exige beaucoup d'art & de pratique) que les Fondeurs forment, 1) des statues équestres & pédestres de toute espèce, 2) des groupes, 3) des piedestaux, 4) des bas-reliefs, 5) des médaillons, 6) des canons, mortiers, & autres piéces d'artillerie, 7) des ornemens d'architecture, comme chapitaux, bases &c. 8. des meubles & piéces de vaisselle de toute espèce, comme lustres, flambeaux &c. en bronze, or moulu, ou en quelque autre metal que ce puisse être. C'est ainsi que se forment aussi les statues, bosses, ou autres figures quelconques en plâtre, stuc, chaux, ou autre matière fusible.

§. XII. La cire étant surtout une matière qui se reduit aisement en fusion, la plastique en fait beaucoup d'usage, & beaucoup d'abus. On a des empreintes charmantes en cire colorée de médaillons, médailles, bas & hauts-reliefs, de

bosse

bosse &c. qui sont très agréables à la vüe, quoi que toujours un peu fragiles. Mais on a poussé la chose plus loin, & l'on a fait des moules pour représenter la phisionomie & le buste de persones vivantes, en apliquant le plâtre sur leur visage même, & en jettant ensuite de la cire fondue dans ce moule. Non content d'avoir attrapé ainsi une ressemblance trop exacte de la nature, on a peint ce buste de cire des couleurs naturelles du visage, on y a apliqué des yeux de verre, une chevelure naturelle, on y a joint un corps & des membres bourrés, des mains de cire, on a habillé toute la figure, & l'on a produit la chose du monde la plus abominable & la plus dégoutante. Ce n'est pas une statue, un buste, une figure iconique qu'on a faite, mais un corps mort, une phisionomie inanimée, un cadavre. Cet air roide, ces yeux hagards de verre, ces muscles immobiles, tout cela n'offre qu'un aspect hideux, & revolte les gens de bon gout. C'est une imitation trop exacte de la nature, & je ne puis m'empecher de remarquer à cette occasion avec combien de circonspection & de restrictions il faut adopter le *Principe de l'Imitation* auquel M. Batteux a prétendu reduire tous les beaux-arts. Jamais, & dans aucun des beaux-arts, l'imitation ne doit aprocher si près de la verité qu'on puisse la prendre pour la nature même. L'Illusion doit avoir ses bornes, sans quoi elle devient folie. Qu'on daigne y reflechir, qu'on daigne parcourir sur ce principe tous les beaux-arts, on conviendra que j'ai raison. Le celebre Van Dyck étoit à mon sens l'imitateur le plus parfait de la nature qui ait jamais existé parmi les peintres anciens

& modernes. Il y a à Halle un tableau inestimable de sa façon, où il a peint une famille composée de sept personages. On y admire l'habileté de l'artiste, qui a copié la nature avec une fidelité & une précision dont on ne sauroit se former d'idée sans l'avoir vu. Mais on ne peut contempler longtems ce tableau sans dégout. On en détourne machinalement la vue, tout en admirant. Raphaël, le Guide, le Titien entendoient mieux leur art. Ils imitoient à un certain point la nature, mais ils ne la contrefaisoient point, ils l'embellissoient, ils l'ennoblissoient, ils y faisoient remarquer adroitement les traces de l'art, & je ne sai quel charme secret me retient toujours devant leurs tableaux, & y fixe mes regards. C'est la raison pourquoi j'ai préferé de reduire tous les beaux-arts au *principe de l'expression*, plutot qu'à celui de l'imitation.

§. XIII. Une autre invention bien plus ingenieuse & charmante, c'est celle où M. Lippert antiquaire & artiste à Dresde excelle de nos jours. Cet habile homme a trouvé moyen de rassembler par ses soins infatigables, à grands fraix & avec un gout infini, une collection immense de pierres gravées & camayeux antiques, qui se trouvent dans les cabinets les plus celebres, ou entre les mains des curieux; il a fait choix des plus belles, il les a rangées dans un ordre judicieux, & en a fait un sistême admirable; il a trouvé le secret d'une pâte qui prend merveilleusement bien l'empreinte de ces pierres & camayeux, & qui se durcit ensuite à l'égal du marbre. Il nomme ces empreintes des *Pasti*, il leur donne une couleur convenable, entoure cha-

chaque empreinte d'un petit bord d'or, les range sistematiquement, les aplique sur des cartons qui forment autant de tiroirs, les enferme dans des étuis, faits en forme de livres *in folio*, & y fait mettre un titre, tellement que ces livres feints peuvent occuper une place dans une bibliothèque. Rien n'est plus ingenieux que cette invention, & tout particulier aisé peut par ce moyen se procurer une collection complette de tout ce que l'antiquité nous a laissé de plus parfait en ce genre. Ces copies valent presque les originaux mêmes.

§. XIV. Il y a encore une autre manière de prendre l'empreinte des camayeux, médailles & monnoies, que voici : on lave ou nettoye proprement la pièce dont on veut prendre cette empreinte, on l'entourre d'un petit bord de cire. On delaye ensuite de la colle de poisson dans de l'eau, & on en fait une décoction en y mêlant du vermillon pour lui donner une belle couleur rouge. On repand cette colle encore chaude sur la pierre ou la médaille & on l'en couvre, avec toutes ces parties relevées, de l'epaisseur du dos d'un couteau, après quoi on l'expose au soleil dans un endroit tranquile & à l'abri de la poussière. Au bout de quelques jours cette colle se durcit, & retrace aux yeux du spectateur étonné l'empreinte la plus fidèle de la medaille qu'on puisse s'imaginer, on l'enlève subtilement, & on peut conserver dans une boëte des milliers de ces empreintes, qui ne prenent presque point de place, des siecles entiers.

§. XV. Les maitres en plastique ont encore trouvé naguères le secret de jetter en moule le papier maché ou le carton délayé, & d'en

former des figures, des imitations de sculpture, des ornemens & décorations de toute espèce, comme des bordures de tableaux, encadrures de tapisseries, ornemens de platsfonds & mille choses pareilles, que l'on dore ou peint ensuite. Il y a cependant quelques inconveniens à cette invention, la premier que les contours & moulures ne sont pas bien tranchants & ont l'air émoussé, & le second que ces ornemens ne sont pas aussi durables que ceux de bronze ou de bois sculpté, mais qu'au bout de quelques années ils sont rongés par les vers.

§. XVI. Les formes & façons données à la porcelaine, fayence &c. sont encore du ressort de la plastique, qui met en œuvre les moules, aussibien que l'art du Tourneur & même celui du Sculpteur & du Statuaire pour produire des vases de toute espèce, des figures, des groupes & autres inventions soit pour l'utilité, soit pour l'usage, soit pour l'agrément.

§. XVI. Les coins au contraire qui servent à la fabrique de la monnoie, ou à fraper des médailles, n'apartiennent pas directement à la plastique, non plus que les cachets. Ces coins sont de fer ou d'acier, & l'art de les creuser fait partie de la gravure, comme nous l'avons déja expliqué.

CHAPITRE DOUZIEME.

L'ARCHITECTURE.

§. I.

L'*Architecture est la ſcience d'ordonner un batiment & d'en faire les plans & les deſſeins, de manière que l'edifice réponde aux intentions de celui qui le fait conſtruire.* Bâtir une chaumière de païſan, une cabane, une grange, une étable, une maiſon bourgeoiſe petite, ſimple & mauſſade, c'eſt l'ouvrage méchanique du maſſon & du charpentier. L'Art des Vitruves, des Michel-Ange, des Palladio, des Vignole, des Scamozzi, des Innigo Iones, des Schluter, des Bott, s'occupe d'objets plus ſublimes, d'Edifices, où l'invention, le génie créateur, le bon gout, peuvent ſe déployer heureuſement, & c'eſt ſous ce point de vûe, que l'Arthitecture a été rangée à juſte titre, au nombre des beaux arts. Mais comme les règles de pratique, les proportions des parties d'un batiment & de ſes ornemens, les meſures & les dimenſions ſont toutes *données* par les anciens maitres de l'art, que les modernes n'ont jamais pu trouver de plus grandes perfections, & que tous ces objets ſont aſſervis très rigoureuſement au calcul, une grande partie de l'art de l'Architecture civile eſt tombée (comme

l'Architecture militaire) sous les loix de la Mathematique, les plus celebres Mathematiciens l'ont revendiquée, l'ont evoquée à leur tribunal & l'ont reduite en sistême. Nous allons la considérer sous ces deux points de vue differens, & l'examiner tantôt sous sa qualité d'art libre, & tantôt sous celle de science mathématique asservie à des principes inviolables.

§. II. Pour qu'un batiment reponde aux intentions de celui qui le fait élever, il est nécessaire qu'il soit 1. *Solide & durable*, 2. *Commode à l'usage auquel il est destiné*, 3. *D'une belle aparence* & 4. *Que son aspect caracterise sa destination, & qu'il porte pour ainsi dire la phisionomie de ce qu'il doit être*. Examinons ce que l'Architecte a à observer pour ces quatre objets capitaux, & croyons lui avoir fourni les principes de son art, si nous réussissons à les bien developer dans les bornes étroites qu'il ne nous est pas permis de transgresser.

§. III. Pour qu'un edifice soit durable, il est necessaire de le batir sur un terrein ferme, & sur un fondement solide. Le choix du terrein est un objet essentiel. Heureux celui qui en rencontre un convenable aux fardeaux dont il le veut charger! Les terroirs fangeux, limoneux, marécageux, les sables mouvans des bords de la mer, les terreins trop près du rivage des fleuves & trop exposés aux inondations, ou aux ravages des flots, forment de très mauvais emplacemens pour de grands edifices. Ce n'est qu'à force de pilotis, enfoncés jusqu'au refus du mouton, qu'on peut parvenir à les assurer, & encore imparfaitement.

§. IV. On comprend sous le nom de *mate-*

riaux, tout ce qu'on emploie à la construction d'un batiment quelconque, comme pierres, briques, chaux, sable, bois, fer &c. &c. Le premier précepte de l'Architecture est qu'il ne faut employer que des materiaux durables, c'est-à-dire de ceux qui resistent le plus aux elemens & surtout au feu, ou du moins le plus qu'on est à portée de les avoir; qu'il faut donner tant qu'on peut au bois, & aux pierres de carrières le tems de secher, avant que d'en faire usage, & qu'en général il faut préférer la solide bonté des materiaux à une aparence belle, mais peu durable.

§. V. La solidité des fondemens merite toute l'attention de l'Architecte, sans elle tout ce qu'il éleve au dessus est en vain. Mais cette solidité doit être proportionée au poids de l'edifice, dont le fondement va être chargé. L'Excès devient ici inutile, & épuise en fraix superflus la bourse du propriétaire, & l'oblige à trop œconomiser sur le reste du batiment.

§. VI. On nomme *etançon*, *etage* ou *apui* tout ce qui sert à suporter ou à soutenir un fardeau qui tomberoit sans cela. Quand ces etages ou apuis sont ronds on les apelle *colonnes*, & *demi-colonnes* celles qui ne paroissent qu'à demi hors du mur, ou qui ne sont pas en plein relief. Nous verrons plus bas, combien d'espèces de colonnes ont été inventées par les Architectes. Lorsque ces apuis sont de figure quarée, octogone &c. on les nomme *piliers*, & *pilastres* ceux qui sont enfoncés dans un mur, ou apuïés contre une muraille. On apelle *tas de charge*, *clef* ou *console* une pierre qui représente la tête d'une pou-

tre

tre qui déborde le mur, ou qui comble un arc, une voute &c.

§. VII. Rien ne doit paroitre collé, appliqué & placqué à un batiment fans neceffité, il ne doit pas avoir l'air d'etre conftruit par morceaux raportés. Le grand art confifte à tourner en ornemens tout ce qui eft néceffaire pour confolider un edifice, & pour le rendre commode. Il faut donc que chaque partie aye fon fondement naturel, que par exemple les murs de féparation, qui forment les apartemens, ne foient pas fufpendus en l'air, mais qu'ils repofent dans les differens étages les uns fur les autres; il ne faut pas orner un batiment d'une colonne, ou d'un pilier, là, où il n'y a rien à porter, ni élever une colonne, qui faute de fondement ou d'apui femble courir risque d'écrouler elle même; il faut que chaque etage ou apui foit proportioné aux fardeaux dont il eft chargé, & par confequent il ne faut pas placer des colonnes à tort & à travers, fans neceffité & fans raifon; mais employer tantôt des confoles, tantôt des piliers, tantôt des pilaftres, tantôt des demi colonnes, & tantôt des colonnes entières, felon la nature des charges qu'ils ont à porter. Le contraire devient très ridicule en Architecture, & cette règle effentielle eft fouvent mal obfervée dans les batimens modernes. C'eft auffi la raifon pourquoi chaque colonne doit être plus groffe par en bas que par en haut, & avoir l'air plus formidable, plus coffue vers fa bafe que vers fon chapiteau.

§. VIII. Si l'on ajoute à ces préceptes fimples la précaution que l'Architecte doit prendre de donner à fes murs une épaiffeur convenable; de les faire élever folidement, de féparer les etages

ou

ou par des voutes, ou par de bonnes poutres & ſolivaux, de ne pas trop eſpacer ces poutres, de conſtruire de bonnes & larges cheminées, & d'avoir un ſoin particulier à combler ſon édifice d'un toit ou autre comble ſolide, il a pourvu en géneral à tout ce que la ſolidité ſemble exiger.

§. IX. Mais tout ce que l'utilité & la neceſſité ont rendu indiſpenſable dans cette première methode de bâtir ſimple & naturelle, a été tourné dans la ſuite des tems en ornemens. Les beſoins ſe ſont augmentés chés les hommes, & le luxe s'eſt augmenté avec les beſoins. Il a donc falu ſucceſſivement chercher à pratiquer plus de commodités dans un batiment, & à le décorer par des embelliſſemens convenables. On a employé la pierre, le marbre, le bois rare, le bronze, l'art du Sculpteur, du Fondeur, du Peintre, du Doreur &c. pour orner les parties néceſſaires d'un batiment, & ſurtout celles qui ſont le plus expoſées en vue, on a cherché à donner des graces & de l'élegance à un batiment par l'obſervation de ſes proportions; l'on a nommé ORDRE l'arrangement & la ſymetrie de tous ces objets; on a inventé divers ordres, divers ſiſtèmes de l'arrangement d'un edifice; on a fixé les proportions des differentes parties de chaque ordre, & on les a aſſervies au calcul; on a donné des noms à ces ordres, & enfin on entend aujourd'hui par le nom *d'ordre d'Architecture* une colonne régulière avec les corniches qui y apartienent.

§. X. Chaque ordre a trois parties. 1. *la Baſe* ou le piedeſtal de l'apui, etage, etançon, pilier, ou colonne, qui ſert à le ſoutenir & à le haus-

hausser; 2. *le Fust*, le tronc ou le corps de la colonne même; & 3. *l'Entablement* qui courone le grand ouvrage d'Architecture, & qui représente par un ornement en saillie, le fardeau dont la colonne est chargée. Comme le piédestal ne sert qu'à hausser la colonne, on peut l'omettre partout ou la colonne est assés exhaussée par elle-même, & l'orner d'une simple base qui lui serve de fondement & de repos. L'Entablement au contraire est indispensable, parce qu'il ne sauroit y avoir de colonne là, où il n'y a point de fardeaux à porter.

§. XI. Avant que d'aller plus loin dans l'explication des divers ordres d'Architecture, indiquons simplement les noms des differentes espèces de colonnes que l'art a inventées pour décorer les edifices, & renvoyons ceux qui sont curieux de les connoitre plus particulièrement à la lecture des grands ouvrages, & des dictonaires d'Architecture qui les expliquent en détail. Indépendament des colonnes des cinq ordres principaux, dont nous parlerons tout à l'heure, il y a encore:

a) Des Colonnes Gothiques, telles qu'on en voit dans les batimens qui sont restés de ces peuples.
b) Des Colonnes canelées, dont le fust est orné de cannelures.
c) Des Colonnes torses, dont le fust est tortillé en spirale.
d) Des Colonnes coloritiques ou feuillées, ornées de feuillages ou de fleurs qui tournent en ligne spirale autour de leurs fusts.

e) Des Colonnes de rocaille, ou rustiquées dont le fust est revetu de coquillages, petrifications &c.
f) Des Colonnes diaphanes ou transparentes.
g) Des Colonnes caryatides, ou travaillées en statues de femme.
h) Des Colonnes Persiques, ou travaillées en statues d'homme.
i) Des Colonnes isolées, ou indépendantes de tout autre edifice, comme la Colonne Trajane à Rome &c. Ces Colonnes isolées portent differens noms suivant leurs differens usages & leurs formes diverses: comme
k) Les Colonnes triomphales.
l) Les Colonnes funeraires ou sépulchrales.
m) Les Colonnes historiques.
n) Les Colonnes héraldiques ou blasonnées.
o) Les Colonnes astronomiques ou gnomiques.
p) Les Colonnes itineraires.
q) Les Colonnes colossales.
r) Les Colonnes pyramidales.
s) Les Obelisques.
t) Les Colonnes en faisceau, qui sont de gros piliers gothiques entourés de plusieurs petites colonnes isolées, qui reçoivent les retombées des nervures des voutes.
u) Les Colonnes grêles, qui sont très menues pour leur hauteur, ou celles qui sont de la plus haute proportion, ou pour mieux dire hors de proportion.

§. XII. Revenons aux ordres mêmes. Ce nom comprend donc non seulement les diverses colonnes & leurs proportions, mais aussi les pi-

pilastres & tout les ornemens qui soutienent ou qui parent les grands batimens. Tous les peuples de l'univers, tous les Architectes celebres, anciens & modernes, ont fait des efforts inutiles pour inventer un nouvel ordre d'Architecture, ou pour perfectioner & embellir ceux qui etoient deja connus; mais jusqu'à nos jours l'esprit humain n'a rien pu trouver qui offrit, soit pour la commodité, soit pour la solidité, soit pour l'aspect gracieux, une perfection plus grande que l'est celle que nous présentent les cinq ordres que l'Antiquité nous a transmis. Ces ordres sont 1. *le Toscan*, 2. *le Dorique*, 3. *l'Ionique*, 4. *le Corinthien*, 5. *le Composite*. Le Toscan & le Composite sont Romains; les trois autres sont Grecs & représentent les trois differentes manières de batir; le Dorique la solide, la Corinthien la délicate, & l'Ionique la moyenne. Les deux Italiens sont des productions imparfaites des trois autres ordres. Dans l'ordre Toscan, la colonne a sept modules; dans le Dorique elle en a huit, dans l'Ionique neuf, dans le Corinthien & dans le Composite dix. Le *Module* est une mesure arbitraire pour règler les proportions des colonnes ou les autres dimensions d'un batiment. Quelques Architectes le prenent dans le bas ou le diamêtre inferieur de la colonne, d'autres dans le demi-diamêtre seulement; ce qui rend ce mot équivoque. Il se subdivise en minutes.

§. XIII. Outre ces cinq ordres principaux il y a encore a) un *ordre François* que Philibert De Lorme & Mr. Le Clerc ont voulu y ajouter, mais qui est très mauvais, & qui n'a point fait fortune; persone ne l'ayant suivi. b) un *ordre Gothique* qui est si éloigné des proportions & des

des ornemens antiques, que ses colonnes sont ou aussi menues que des perches avec des chapiteaux sans mesures. Mais il faut tout dire: les Goths vivoient originairement dans un païs, où le climat âpre & froid, ne permettoit guère d'adopter l'Architecture Grecque. Nous avons aujourd'hui dans nos païs du nord des Palais *à la grecque*, *à la vitruve*, *à la paladio*, mais aussi, il faut l'avouer, nous gelons à la grecque & à la paladio, que c'est une bénediction. c) un *ordre attique* qui n'a de beau que le nom: c'est un petit ordre de pilastres de la plus courte proportion, avec une corniche architravée pour entablement; & d) *l'ordre rustique* lequel au contraire a de grandes beautés: il est avec des refends, ou bossages.

§. XIV. Chaque colonne d'un ordre quelconque a donc trois parties, le piédestal, le fust & l'entablement (v. §. X.) & chacune de ces parties est encore subdivisée en trois autres. Le *piédestal* est composé 1) du zocle, plinthe ou base, 2) du dé, quarré, ou tympan, & 3) de la corniche ou cymaise du piédestal. *Le fust* est composé 1) de la plinthe ou zocle de la base, 2) du fust ou du tronc même de la colonne & 3) du chapiteau. L'entablement est composé 1) de l'architrave, 2) de la frise & 3. de la corniche.

§. XV. Pour donner plus de grace & d'elegance à ces parties du batiment, on a imaginé de les composer de petites parties qu'on nomme en Architecture *membres:* mais comme on s'est proposé de n'en point admettre d'autres que celles qui peuvent se tracer avec la règle & le compas, tous ces membres sont ou unis & plats, ou ronds & courbes. Et comme chaque ordre

a ſes membres & ſes ornemens particuliers, qui different beaucoup de ceux des autres ordres, & qu'ils ont des noms particuliers, qu'il eſt indiſpenſable de ſavoir, nous ſommes obligés d'indiquer ici les membres & les ornemens qui entrent dans la compoſition de chaque ordre, & d'en marquer la dénomination. Le reſte doit s'aprendre, à l'aide des figures & deſſeins, dans l'etude de l'Architecture même.

§. XVI. 1. L'Ordre Toſcan, le plus ſimple & le plus depourvu d'ornemens, a pris ſon origine dans la Toſcane. Il eſt compoſé des membres ſuivans: ſavoir

a) Le Piédeſtal ou zocle.
b) La Plinthe, l'orle ou ourelet de la baſe.
c) La Tore, bâton ou baguette.
d) Le Conge, eſcape, naiſſance, ceinture, avec le reglet, liſtel, ou liſteau du bas de la colonne.
e) Le Fuſt ou vif, ou tronc de la colonne, dont le haut eſt diminué.
f) Le Conge avec le liſtel ou filet.
g) L'Aſtragale.
h) La Gorgé, gorgerin, collier, collarin, ou Friſe du chapiteau.
i) L'Echine ou quart de rond, oue ou œuf avec ſon filet.
k) L'Abaque, tailloir, plinthe, liſteau, ou quarré.
l) L'Architrave.
m) La Friſe.
n) Le Cavet ou cymaiſe.
o) La gueulle droite.

p)

p) Le Larmier ou couronne
q) La Simaise, doucine ou gueulle droite.

§. XVII. 2. L'Ordre Dorique fut inventé par les Doriens, peuple de la grèce. Il est composé des membres suivans; savoir,

a) Le Zocle, plinthe ou base de piédestal.
b) Le Dé, quarré ou tympan du piédestal.
c) La Corniche ou cymaise du piédestal.
d) La Plinthe ou zocle de la base attique.
e) Le Thore inferieur, bâton ou bosel.
f) La Scotie ou nacelle avec ses deux listeaux.
g) Le Thore ou bâton superieur.
h) La Ceinture, reglet ou escape.
i) Le Fust ou tronc avec ses cannelures à vive arreste.
k) Le Reglet superieur, ceinture ou escape.
l) L'Astragale ou colarin.
m) La Gorge, collier &c. du chapiteau.
n) Les Annelets, tilets ou listeaux.
o) L'Echine ou l'ove.
p) L'Abaque ou tailloir.
q) La Simaise du tailloir.
r) La seconde face ou fascie de l'architrave.
s) La première face de l'architrave.
t) Les Gouttes ou clochettes qui sont sous le triglyphe.
u) La Ténie, bande, ou bandelette.
w) Le Triglyphe.
x) Le Métope qu'on remplit d'une tête de boeuf ou de testons.
y) Le Demi-métope.
z) Le Chapiteau de triglyphe.

aa) Le Cavet.
bb) L'Ove où quart de rond.
cc) La Couronne, ou le larmier.
dd) Les Gouttes qui sont dans le platfond ou soffit de la corniche au droit des trygliphes.
ee) Une tête de lion, de dragon &c. qui sert de gargouille pour l'egoût des eaux & qui est posée dans la corniche au droit des colonnes.
ff) La Gueule renversée.
gg) La Gueule droite ou doucine.

§. XVIII. 3. L'ordre Ionique tire son nom de l'Ionie, province d'Asie. Il est composé des membres suivans.

a) Le Zocle du piédestal.
b) La Base du piédestal.
c) Le Dé, abacque ou tympan du piédestal.
d) La Corniche ou Simaise du piédestal.
e) La Plinthe, orle, ou ourelet de la base de la colonne.
f) La Seconde scotie.
g) Les Rondeaux, annelets, astragales ou tondins.
h) La première scotie.
i) Le Thore ou bâton.
k) La Ceinture ou reglet.
l) Le Vif ou tronc de la colonne avec ses cannelures.
m) La strieure ou listel de cannelures.
n) L'Ove ou echine avec l'astragale, tondin, ou tusarolle, au dessus de l'ove.
o) Le Canal ou le creux de la volute.

p)

p) La Volute.
q) L'Oeil de la volute.
r) La Ligne appellée cathète.
s) L'Abaque ou Tailloir.
t) La première, ſeconde & troiſième face ou bande de l'architrave.
u) La Simaiſe de l'architrave.
w) La Friſe.
x) La Scotie.
y) L'Ove.
z) Les Modillons.
aa) La Simaiſe des modillons.
bb) La Couronne, larmier ou goutière.
cc) La Simaiſe ou gueulle renverſée.
dd) La grande Simaiſe, ou gueulle droite.

§. XIX. 4. L'ordre Corinthien fut inventé par Callimaque Sculpteur Athénien, dans la ville de Corinthe en grèce. C'eſt le plus parfait de tous & le chef d'œuvre de l'Architecture. Il garde les mêmes meſures que l'Ionique; la plus grande difference qui ſe trouve entre eux conſiſte dans leurs chapiteaux. Il eſt compoſé des membres ſuivans:

a) Le Zocle, orle, ou ourelet de la baſe du piédeſtal.
b) La Baſe du piédeſtal.
c) Le Dé, abaque, ou tympan.
d) La Corniche du piédeſtal.
e) La Plinthe, l'orle ou ourelet de la baſe de la colonne.
f) Le Thore ou bâton inferieur.
g) La Scotie ou cavet, avec deux aſtragales ou tondins au deſſus.

h) Le Thore ou bâton superieur.
i) L'Astragale avec la ceinture ou reglet au dessus.
k) Le Vif ou fust de la colonne.
l) L'Astragale.
m) Les Feuilles.
n) Les Caulicoles.
o) Le Tympan ou le vif du chapiteau.
p) L'Abaque.
q) La Rose du chapiteau.
r) La Face de l'architrave.
s) La Frise.
t) La Denticule.
v) Les Casses des roses entre chaque modillon.
w) Les Modillons.

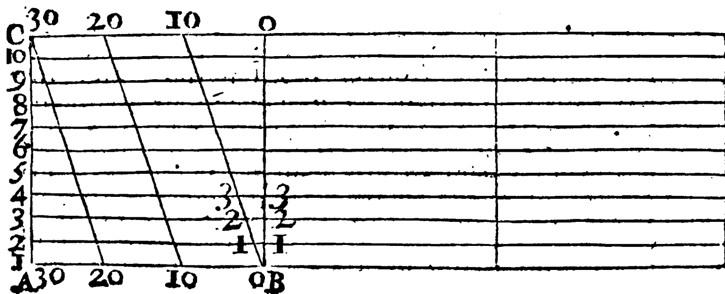
§. XX. ſ. L'ordre Composite a été ajouté aux autres par les Romains après qu'Auguste eût donné la paix à tout l'univers. Il participe de l'Ionique & du Corinthien, mais il est encore plus orné que le Corinthien. Il est composé des membres suivans: savoir

a) Le Piédestal qui est Corinthien.
b) Le Fust ou tronc qui est également Corinthien.
c) Le Chapiteau orné de feuilles.
d) L'Ove avec le tusarolle au dessous.
e) La Volute.
f) Le Tailloir ou abaque.
g) L'Architrave.
h) La frise.
i) La Corniche.

Cet ordre est au reste semblable dans tous ses mem-

membres & toutes ſes meſures au Corinthien, hormis que le chapiteau n'a que quatre volutes, qui occupent tout l'eſpace, qui eſt rempli dans le Corinthien par les volutes & les caulicoles. Il a outre cela l'ove & le tuſarolle qui ſont des parties propres à l'ordre Ionique.

§. XXI. Tous ces cinq ordres divers ont chacun leurs meſures & dimenſions particulières & determinées pour tous les membres qui apartienent à chacun deux. Le calcul de ces dimenſions & meſures données, eſt du reſſort de la Mathematique, qui eſt ſi préciſe & ſi exacte à cet égard, que la meſure de la baſe d'une colonne étant une fois donnée, elle en determine tout de ſuite la hauteur, groſſeur & toutes les proportions de membres. Ce calcul nous méneroit ici trop loin, mais nous ne pouvons nous diſpenſer de dire quelques mots ſur la manière dont on s'y prend pour déterminer ces meſures proportionées par le moyen d'une echelle. On fixe arbitrairement la grandeur ou la meſure d'un module en quarré. □ On le partage en trois parties égales;



On éleve d'A en C une ligne perpendiculaire, & on la divise en dix parties égales. On tire ensuite par tous les points de division des lignes paralelles à A. B. Enfin on tire des lignes depuis le point 30 jusqu'à 20. de 20 jusqu'à 10. & de 10 jusqu'à 0. Ce qui produit 1. 1 = $\frac{1}{30}$, 2. 2 = $\frac{2}{30}$, 3. 3 = $\frac{3}{30}$ &c. L'Echelle est le fondement de toutes les mesures & dimensions d'une colonne & d'un batiment régulier quelconque. Il faut commencer par là. Les Architectes ont outre cela encore une echelle de reduction, pour reduire les dimensions d'un dessein.

§. XXII. Comme les proportions concourent le plus à l'élegance & à la beauté d'un batiment, & qu'indépendament de celles qui sont données dans les cinq ordres susdits, l'Architecte a souvent occasion d'en employer d'arbitraires, nous croyons devoir ajouter encore ici quelques courtes reflexions sur les proportions en général. La proportion consiste dans les raports justes & les convenances agréables que deux choses ont l'une avec l'autre. Les anciens Arctitectes ont derivé ces raports dans leurs ouvrages de celles du corps humain, & d'autres de la musique; mais on ne voit pas ce que ces objets ont de commun avec un edifice, pour qu'on y puisse raisonnablement trouver des raports. Les raports ou proportions de grandeur sont les meilleures & les plus belles, quand l'œil les découvre aisement, quand l'esprit peut les determiner sans effort, & quand on peut les marquer avec facilité sans employer des nombres trop grands, ou des fractions trop petites; comme par exemple 1 : 1, 1 : 2, 1 : 3, 1 : 4, 1 : 5, 1 : 6. &c. ou

ou 2: 3, 3: 4, 4: 5, 5: 6 &c. ou 3: 5, 5: 7, 7: 9. &c. Le reste des proportions consiste principalement dans l'œil, le jugement & le goût de l'Architecte, qui doit toujours réflechir à l'usage, auquel chaque partie du batiment est consacrée ou destinée, & règler sur cette consideration les proportions de la longueur, largeur ou hauteur qu'il lui donne. Le Palladio excelloit dans cette partie de son art.

§. XXIII. Comme un batiment doit non seulement être durable, commode & beau, mais que son simple aspect doit aussi dénoter la nature de sa destination, l'Architecte ne sauroit prendre trop de soin pour lui donner le caractère, & s'il est permis de parler ainsi, une phisionomie convenable. Un Palais Royal dont l'exterieur a l'air d'un hôpital, un Hôtel des invalides chargé de mille ornemens magnifiques & rafinés, une Eglise qui ressemble à une orangerie, un pavillon de jardin que l'on prendroit pour une chapelle, sont des avortons, des monstres d'Architecture, & la preuve éternelle du mauvais gout de leurs auteurs. La destination d'un edifice en doit règler le caractère naturel, & le carectère naturel le choix de l'ordre qu'il convient d'y employer, ainsi que de tous les ornemens.

§. XXIV. Ce précepte, fondé dans la droite raison, nous conduit à parler des differens batimens & edifices, sur lesquels l'art de l'Architecte trouve à s'exercer. Ils sont de trois espèces, 1. Les Edifices sacrés, 2. Les Edifices publics 3. Les Hotels & les maisons des particuliers.

Les Edifices sacrés comprenent a) les Eglises, Temples, Mosquées, Synagogues, Basiliques, Ro-

tondes &c. parmi lesquelles, il n'y en a pas de plus difficiles à décorer que les Eglises des Reformés qui n'y admettent point d'images, ni des ornemens recherchés & éclatans. b) Les Tours & Clochers, qui forment peut-être le problême le plus difficile de l'Architecture, & dont la souveraine perfection consiste à bien piramider, c'est à dire à former une piramide qui diminüe insensiblement & avec grace vers le sommet ou la pointe. c) Les Autels, d) les Chapelles, e) les Tombeaux & Catacombes, f) les Orgues, g) les Portiques des Cimetières &c.

Les Edifices publics, comprenent a) les Chateaux & les Palais des Rois & autres Souverains; b) Leurs Maisons ou Chateaux de Plaisance; c) les Hotels de ville; d) les Arsenaux, e) les Bibliothêques publiques; f) les Théatres & Sales de Spectacle, de Bals, de Concert &c. g) les Bourses ou Lieux d'Assemblée des Marchands, h) les Manèges publics; i) les Prisons publiques; k) les Auditoires publics dans les Universités, l) les Portes des Capitales, villes & forteresses; m) les Arcs de Triomphe; n) les Colonnes & Obelisques; o) les Arcades, sous lesquels des Marchands établissent leurs boutiques; p) les Aqueducs; q) les Fontaines publiques & les Citernes; r) les Ponts; s) les Hopitaux publics, les Maisons d'Orphelins, les Hôtels des Invalides &c. t) les Colleges publics avec leurs Classes &c. u) les Casernes, w) les Ecuries, x) les Ecluses, y) les Ports, z) les Quais, Magazins, Greniers publics &c. &c.

Les Batimens des Particuliers comprenent a) les Palais des Princes, b) les Hôtels des grands Seigneurs, c) les Maisons des autres particuliers riches

riches ou aisés; d) leurs Maisons de Campagne ou de plaisance; e) des Pavillons, f) des Grottes, g) des Sallons, h) des Cabinets, i) des Orangeries, k) des Serres & Glacières, l) des Ecuries, m) des Batimens œconomiques & tous les edifices qu'un particulier doué des biens de la fortune peut faire construire pour sa commodité, son luxe, ou son plaisir.

§. XXV. Chacun de ces batimens doit dénoter par son exterieur ce qu'il est, & c'est dans cette expression que le genie de l'Architecte peut le mieux se deployer. Quant aux autres details mechaniques de la batisse, nous les passons naturellement sous silence: ils n'apartienent pas directement à l'art que nous traitons ici; c'est plutot l'affaire d'un *conducteur* ou d'un artisan que l'étude d'un Architecte.

§. XXVI. Chaque païs etant situé sous un ciel different, & chaque nation ayant ses usages, ses mœurs, ses modes & sa façon de vivre particulières, l'Architecte doit faire attention dans l'ordonance du plan de son batiment, au climat & aux usages du païs, pour lequel il travaille, & il est ridicule d'elever dans les provinces les plus septentrionales de l'Europe, des édifices semblables à ceux de la Sicile ou de l'Isle de Malthe. En France, où l'on aime beaucoup les demeures commodes, on peut pratiquer dans un apartement des alcoves, des reduits, des niches, des boiseries, & mille petites commodités, qui deviendroient en Italie des nids d'insectes, de vipères & d'autres animaux vénimeux. Outre cela l'Architecte doit reflechir à la naissance, la qualité, l'état, l'office & le rang du pro-

prie-

prietaire qui l'employe, & adapter toujours le batiment à sa condition. Nous trouvons en Allemagne des Chateaux de Souverains, immenses pour la grandeur, très solidement batis, bien decorés, mais interieurement très mal disposés, sans grandes sales d'assemblée ou d'audience, sans galleries, sans cabinets de retraite, sans garderobes, &c. ce qui est un défaut insigne. Les offices & le logement des officiers forme encore un grand objet de reflexion dans la disposition du plan interieur d'un chateau ou palais, de même que les salles des gardes, corps-de gardes, remises, ecuries, &c. &c.

§. XXVII. En général c'est un défaut insigne de l'Architecte, lorsqu'il n'observe pas les justes proportions dans les differentes pièces du batiment même, & qu'il fait par exemple de petites sales & de grands cabinets, qu'il place des fenêtres immenses dans les parties destinées au logement des domestiques, comme aux souterains, entresoles, &c. ainsi du reste. Enfin son genie & son goût doivent éclater surtout dans la décoration & le choix des ornemens convenables à chaque edifice, qui ne peuvent être les mêmes pour un temple, pour des ecuries, & pour une salle de spectacles.

CHA-

CHAPITRE TREIZIEME.

LA DÉCLAMATION.

§. I.

Indépendament de l'articulation des lettres de l'aphabeth, des syllabes, des mots & des paroles, l'homme exprime encore ses pensées, les sentimens qui l'animent, les passions qui l'agitent, & en un mot, les divers mouvemens de son ame par le son plus ou moins haut ou bas, fort ou foible de sa voix, par ses mines, par les tiremens divers des muscles de son visage, par ses yeux, par les attitudes differentes de son corps, & par les gestes de ses mains & de ses piés. Or, cette expression corporelle, par laquelle l'homme fait connoître ce qu'il sent, & ce qui se passe dans son cœur, est nommée, dans le sens le plus étendu, la Déclamation. Elle accompagne tantôt le discours, & sert alors à lui donner plus de grace ou de force, & tantôt elle exprime sans discours, par le simple accompagnement de la Musique organique ou instrumentale, comme dans la danse & dans les pantomines. Nous considérerons ici la Déclamation sous ce double point de vûe; consacrant ce Chapitre à la première manière de déclamer, & le suivant à la seconde.

§. II.

§. II. Nous entendons ici par le mot de Déclamation, *l'art de la prononciation dans le discours public, avec les accompagnemens de la contenance & des Gestes.* Selon la nature des mœurs & des usages du XVIII. Siècle, on ne parle en public aux hommes que

1. En Chaire,
2. Au Senat, au Conseil, dans un Congrès &c.
3. Dans quelque Ceremonie auguste, ou illustre, ou funèbre.
4. Dans les Chaires des Professeurs.
5. Au Théatre.

§. III. A l'Egard de la Déclamation de la Chaire, la Majesté du lieu, & la sainteté de l'objet exigent que le Prédicateur s'aplique à un son de voix aussi fort, mais harmonieux que son organe peut le permettre, à une prononciation distincte & intelligible, à un maintien grave & serieux, à des gestes expressifs & décents. Au contraire tout homme qui manque naturellement de voix, ne doit point monter en chaire, & jouer la pantomine devant des auditeurs qui ne l'entendent point; le Prédicateur ne doit pas non plus crier comme un arracheur de dents, & blesser l'oreille par une voix de tonnère, qui ne convient point à la douceur des paroles évangeliques qu'il profère, & qui est toujours sans expression & sans persuasion. Il doit éviter sur tout d'etre monotone; sa voix foible & basse dès le commencement doit s'elever comme par degrés, & se faire entendre avec force dans l'aplication. Chaque inflexion de la voix doit être ad-

adaptée à la phrase & au sens des paroles qu'elle accompagne, chaque mot remarquable doit avoir son expression. Le dogmatique n'exige qu'un ton de voix simple & uni; les menaces de l'Evangile démandent plus de force que les promesses & les recompenses; mais il ne faut pas que les dernières soient proferées d'un ton de fausset ou de flageolet, & les premières d'un ton de basse ou de taille. La voix doit toujours rester naturelle dans ses differentes inflexions. Heureux le Prédicateur que la nature a doué d'un organe flexible, sonore & agréable!

§. IV. La douceur & l'amœnité doivent éclater sur le visage du Prédicateur aussibien que la dévotion, mais rien n'y doit être ou paroitre affecté. Rien n'est si revoltant pour l'auditeur que les grimaces. Un œil toujours roulant, des yeux toujours tournés vers le ciel, ou sans cesse mouillés de larmes dénotent un hypocrite plutot qu'un homme qui parle avec onction, & qui est touché lui-même de ce qu'il dit. L'air tartuffe prévient contre tout ce que l'orateur sacré peut dire de bon ou de touchant; mais d'un autre côté, il ne faut pas qu'il ait la mine riante, gaye, badine, ou même froide, & propre à glacer tout son discours.

§. V. Le corps doit rester dans une attitude droite, naturelle & point genée. Les mouvemens violens & les contorsions du corps aprochent trop près des lazzis & des arlequinades. Un Prédicateur toujours dans un mouvement perpetuel, tout droit, tantot plié comme un rasoir, tantot panché en arrière, tantot en avant sur le bord de la chaire présente un personage ridicule. Mais d'un autre côté il ne doit pas

non

non plus refter conftamment droit & immobile comme une ftatüe, ou comme un oracle parlant.

§. VI. Les geftes des mains donnent une grande expreffion au difcours; mais il faut que ces geftes foient néceffaires, décents, férieux, nobles & expreffifs. Le Prédicateur toujours gefticulant, qui fe demène en chaire comme un diable dans un bénitier, qui fautille, qui ménace à poings fermés, qui prie fans ceffe à mains jointes, qui conte les argumens fur fes doigts, ne fera que rire fes auditeurs. En général la Déclamation eft un art que tout orateur facré doit étudier avec foin. Le but d'un fermon eft de perfuader, de toucher & d'émouvoir. Le ton, la contenance & le gefte qui peuvent naturellement produire ce triple effet, font des objets auxquels il doit s'apliquer foigneufement.

§. VII. La Déclamation dont un Miniftre ou un homme d'etat accompagne fon difcours dans un Senat, Confeil ou autre affemblée publique, doit avoir quelque chofe de plus libre & de plus dégagé. Pour perfuader & pour entrainer des fuffrages, pour remuer des paffions, l'orateur doit fentir lui-même ce qu'il dit, & la Déclamation feule exprime ce fentiment interieur. Mais il ne faut rien outrer ici. Une certaine douceur dans le fon de voix, une certaine nobleffe dans le maintien, une certaine grace dans les geftes, une certaine tranquilité dans la contenance, un certain calme dans le vifage, ne doivent jamais quitter l'homme d'etat, lors même qu'il parle en public, & qu'il eft le plus fortement occupé de fon objet; ni même lorfqu'il a l'honneur d'adreffer la parole à des Rois. La beauté de l'organe

gane & une prononciation diſtinɛte & agréable prévienent beaucoup en faveur de chaque Orateur. Un jeune homme peut la perfectioner infiniment. Demoſthène qui avoit naturellement la langue embaraſſée s'en alloit au bord de la mer, s'empliſſoit la bouche de cailloux & déclamoit enſuite à haute voix. Ces cailloux rendoient peu à peu la volubilité à ſa langue, & le bruit des vagues l'accoutumoit inſenſiblement au bruit & au murmure de la multitude.

§. VIII. Les mêmes règles peuvent ſervir pour ceux qui ſont obligés de haranguer le peuple ou de faire des diſcours dans des cérémonies auguſtes, ſolemnelles ou funèbres. Dans ces dernières occaſions, il faut encore que l'Orateur exprime une compaſſion, une triſteſſe, une douleur que ſouvent il n'a pas. Mais cette affliction ne doit pas paroître hypocrite, feinte, affectée ou outrée. Cependant il vaudroit encore mieux pécher par là, que par un air ou un ton ricaneur, ou froid, ou mauvais-plaiſant, qui eſt le pire & le plus fade de tous en pareille rencontre.

§. IX. Le Profeſſeur en chaire a pour objet principal, l'inſtruction de la jeuneſſe ſtudieuſe. Pour cet effet, il doit éclaircir & perſuader. Tout ton de voix, toute expreſſion par les mines, tout geſte, toute contenance qui peuvent aider aux paroles à produire cet effet, doivent être employés par ceux qui inſtruiſent aux ſciences. Les Profeſſeurs ont encore une conſideration très eſſentielle à faire, c'eſt que la chaire dans laquelle ils enſeignent, eſt environnée de diſciples jeunes, ſouvent très malins, ſpirituels & ordinairement déja inſtruits aux ſciences préparatoires. Ils ſont enclins à la critique, à la raillerie, & au perſif-

ſtage. Le maitre doit donc leur inſpirer le respect, l'attention, le ſilence par une contenance vénérable, grave & ſerieuſe, & s'abſtenir de toutes ſortes de geſticulations comiques, & d'une déclamation affectée qui puiſſe donner priſe à la plaiſanterie.

§. X. Nous en venons à la *déclamation théatrale*. Celle-ci étoit très differente chés les anciens de ce qu'elle eſt & doit être de nos jours, par la nature même de la choſe & la difference des circonſtances. Un déluge de paſſages tirés de Quintilien, des anciens hiſtoriens, critiques, gramairiens, commentateurs &c. prouve évidemment que l'anciene déclamation dramatique étoit aſſervie à des règles que fourniſſoit la *muſique rithmique*. Ariſtides dit (*), que le rithme muſical règle auſſi bien le geſte que la recitation. Mais pour éclaircir ce paradoxe aparent, il ſera néceſſaire de faire ici quelques reflexions préliminaires. Les anciens donnoient une ſignification bien plus étendue que nous au mot de Muſique (*Muſica*) qui dérivoit de celui des Muſes, ou du moins de quelques unes d'entre-elles. C'eſt pourquoi le même Ariſtides Quintilianus la définit en diſant, que c'eſt un art qui enſeigne, tout ce qui concerne l'uſage qu'on peut faire de la voix, ainſi qu'à faire avec grace tous les mouvemens dont le corps eſt capable. *Ars decoris in vocibus & motibus*. Ainſi la Poëſie, la Déclamation, la Danſe, les Pantomines, les Saults, les Balancemens, & beaucoup d'autres exercices y étoient ſubordonnés.

§. XI. Cette partie de la Muſique générale, qui

(*) De Muſica Lib. I.

qui enſeignoit l'art de la Déclamation, & du geſte, & qui montroit à executer ſuivant les règles d'une methode établie (ce que nous ne faiſons plus que par inſtinct, ou par un raiſonnement naturel) ſe nommoit la *muſique hypocritique* ou contrefaiſeuſe, & cet art muſical étoit apellé *orcheſis* chés les Grecs, & *ſaltatio* chés les Romains. Mais, bien loin que ce ſoit un avantage pour les anciens d'avoir eu cet art de plus que les modernes, c'eſt au contraire un défaut, qui marque une grande imperfection. Car premièrement c'etoit une grande folie de repreſenter une tragédie ou comédie devant une audience de vingt-mille ames, qui ne devoient ni bien voir, ni bien entendre, à moins que d'avoir eu d'autres organes que nous. Paris & Londres ont des théatres de comédie, qui peuvent contenir commodement environ mille ſpectateurs, & cela ſuffit dans la ville la plus peuplée où il y a divers ſpectacles en un jour, & où les hommes ſont aſſés raiſonables d'y aller l'un après l'autre. Comme les traits des viſages naturels ne pouvoient pas être reconnoiſſables à une ſi grande diſtance, & encore moins le changement de ces traits & des mines, il falut avoir recours à des *masques* qui repréſentoient des paſſions differentes, invention dégoutante & puerile, qui anéantiſſoit toute expreſſion de detail & toute varieté; il falut charger le geſte, l'aſſervir à un méchaniſme regulier, ce qui détruiſoit toute fineſſe, tout le plaiſir de la ſurpriſe dans l'action, & ce qui devoit faire un effet abominable pour ceux qui etoient placés près du theatre.

§. XII. Mais il y a plus. Le défaut inſigne d'une langue d'avoir des ſyllabes longues & bré-

ves determinées par la mesure du tems, & de psalmodier le discours sur ces longues & brèves, devint favorable à *l'orchesis* des Grecs. Ils purent marquer par des notes, des points ou des caractères non seulement la nature, mais aussi la durée de chaque geste, d'après les syllabes longues & brèves qui se trouvoient dans chaque phrase, ou dans chaque vers. Rien ne devoit être plus forcé, plus guindé, plus dégoutant que cette manière de déclamer. Quelle preference n'ont pas ici les modernes, qui ne consultent que la nature & le raisonnement dans le jeu & la declamation théatrale, qui peuvent faire entendre chaque soupir, & l'accompagner d'un geste convenable; qui peuvent varier chaque geste à tout instant, qui peuvent saisir le moment heureux de l'apropos, & dont le visage même peut jouer! Le naturel fait tout ici, & l'art toujours mille fois inferieur à la nature, faisoit tout chés les anciens. Notre déclamation ne sauroit être asservie à une mesure, à une musique rithmique, parce que nous parlons rapidement, & sans affectation. Nos acteurs aprennent leur art sans art, par la nature même & la reflexion. Ils parvienent à une perfection infiniment plus grande que les anciens par un chemin bien plus simple, & avec moins d'efforts qu'eux.

§. XIII. Au reste on n'est pas entièrement instruit de la déclamation théatrale des anciens, ni des instrumens de musique qui accompagnoient cette déclamation. Par exemple le titre de l'Eunuque de Terence dit, *que Flaccus, affranchi de Claudius, fit la musique de cette pièce, où il employa les deux flutes, la droite & la gauche.* Ces flu-

tes

tes apparament donnoient le ton à l'acteur, ce qui devoit faire un singulier effet. La plupart des pièces anciennes ont de semblables rubriques. Ceux qui veulent s'instruire particulièrement de l'art de déclamer des Grecs & des Romains, peuvent lire avec fruit *les reflexions critiques sur la poësie & la peinture de M. l'Abbé du Bos.* La troisième partie de cet ouvrage ne contient que des recherches savantes & des reflexions ingenieuses sur cette sotise des anciens. Mais comme cet art n'est plus d'aucune utilité de nos jours, qu'il n'est heureusement de nulle aplication dans la pratique moderne, & qu'il peut tout au plus servir à faire parade d'érudition, nous nous dispensons d'en parler d'avantage, & nous passons à des objets plus réels.

§. XIV. Ce n'est pas non plus sans quelques fondemens, ni même sans aucunes preuves, que je pense que les nations les plus policées de l'Europe moderne n'accompagnent en général pas leurs discours de tant de gesticulations & de lazzis que les Grecs & les Romains & les peuples des climats chauds. Il semble qu'on ait trouvé l'art d'animer le discours, & de lui donner de l'expression par les simples inflexions de la voix & les mouvemens des traits du visage, ce qui forme une manière de parler plus décente, plus commode, & plus raisonable que toutes ces gesticulations, qui dérangent perpetuellement les attitudes naturelles du corps & des membres, & donnent à l'homme un air de Pantalon.

§. XV. *L'Expression* forme donc à la fois l'essence & le but de la déclamation, & les moyens pour la produire, consistent dans une prononciation sonore, distincte & agréable, soutenue par des

gestes décents & convenables au sujet. Si le meilleur Poëte dramatique a besoin d'un bon Déclamateur ou Acteur, pour faire valoir sa pièce, l'Acteur a besoin d'un bon Poëte pour plaire, toucher & émouvoir par son action : il auroit beau réunir la nature & l'art pour charmer son auditoire, il sera toujours froid & ennuïeux, si le Poëte n'a mis dans sa bouche des paroles raisonables & ingénieuses. Les Comediens François ont en cela un grand avantage sur ceux des autres nations, par la perfection où les Poëtes ont porté la scéne Françoise, quoi que ce théatre perde aujourd'hui un peu de son feu & de son sublime par une circonspection mal entendue dans la décence & une délicatesse outrée dans la modestie des mœurs, qui congèle les bons mots & les traits les plus chauds de la scene, & glace les nouvelles productions des Auteurs dramatiques.

§. XVI. Quoiqu'il en soit, l'Acteur en étudiant son rôle vis à vis d'un grand miroir, qui lui fasse voir toute sa figure depuis les piés jusqu'à la tête, doit consulter sur l'expression convenable de chaque pensée, vers ou couplet, la nature & chercher à l'imiter. Mais dans cette imitation même, il faut encore qu'il se garde de la copier trop servilement. Il a ceci de commun avec ses confrères, les habiles maitres dans tous les autres beaux arts. Le spectacle est une imitation de la nature, mais non pas la nature même. La tragédie ou la comédie forme un tableau de la vie humaine, mais ce tableau est encore une pièce de perspective qui demande des traits un peu plus grands que nature, pour être vus de loin. L'Acteur est elevé à quatre piés de terre, il est environné de coulisses, il

est separé de l'audience par l'orchestre, il parle en vers; tout cela n'est pas naturel, mais le spectateur doit se prêter à cette illusion nécessaire à son plaisir, & si toutes ces choses étoient autrement, il en auroit moins. Il faut donc dans la Déclamation charger un peu la nature, mais ne jamais la perdre de vue.

§. XVII. Le ton de voix de l'Acteur doit être naturel, mais reglé sur la grandeur de la sale, assés haut pour que tous les spectateurs puissent bien entendre, mais pas assés fort & violent pour que leurs oreilles en soient écorchées. De tous les tons de théatre que j'ai entendu, celui des Anglois m'a le plus choqué au premier abord, & quoique je m'y sois beaucoup accoutumé dans la suite, ces élevations excessives de la voix, ces espèces de hurlemens tragiques me paroissent encore peu naturels. Une prononciation pure & agréable, sans accent provincial, est un grand mérite dans un Acteur, & il doit s'acoutumer surtout à parler distinctement & intelligiblement. C'est un point capital dans la Déclamation des vers, de ne point séparer les deux hemistiches en s'arretant trop sur la césure du milieu, & en apuïant sur la chute de chaque hémistiche. On tombe par là dans une monotonie, dans une uniformité de cadence insuportable dans une pièce de tant de milliers de vers. Les gradations de la voix veulent encore être observées très judicièusement. L'Acteur qui l'éleve trop fort dès le commencement, aura bien de la peine à soutenir ce ton pendant toute la pièce, & celui qui crie sans cesse, manquera de poûmons pour faire sentir vivement les endroits, où les passions éclatent avec véhemence. Les touches les plus for-

tes, les paſſages les plus remarquables ne ſortiront point du tableau d'une manière tranchante, ſi l'on oſe s'exprimer ainſi.

§. XVIII. Le maintien de l'Acteur doit toujours être gracieux, decent &, convenable à ſon rôle. Un vieillard porte ſon corps autrement qu'un jeune petit-maitre, une Reine agée, autrement qu'une jeune Princeſſe, un premier amoureux, autrement qu'un valet. Le raiſonnement & l'imitation des plus habiles Comediens ſont ici les meilleurs guides. Il en eſt de même pour les geſtes des mains, la démarche théatrale &c. Une figure inanimée, un corps droit comme une ſtatue, des mains immobiles déplaiſent autant ſur la ſcéne que des Acteurs trop geſticulans, qui ſe demènent & s'agitent ſans ceſſe comme ces petites figures qu'on fait ſervir d'épouventails aux moineaux.

§. XIX. Chaque Acteur qui aſpire à faire de ſon art quelque choſe de plus qu'un ſimple méchanisme, doit commencer par bien aprendre ſon rôle par cœur, afin qu'il ne ſoit point embaraſſé de ſa mémoire dans l'action. Dès qu'il le ſait parfaitement, il doit le raiſonner dans ſon cabinet ou dans une retraite tranquile, bien ſaiſir le vrai ſens de l'auteur, reflechir à tête repoſée ſur l'expreſſion la plus naturelle, la plus théatrale & la plus frapante de chaque ſentiment, de chaque paſſion, & s'y exercer jusqu'à ce qu'il réuſſiſſe à rendre ce qu'il a ſenti. Mademoiſelle le Couvreur montoit à un quatrième etage chés feu Mr. l'Abbé du Bos, pour aprendre de ce vieillard inſtruit, comment M. Racine avoit enſeigné à Mme. Chanmelé, à jouer tel ou tel vers, tel ou tel paſſage.

§. XX.

§. XX. Ce ne ſont pas ordinairement les longues tirades qui ſont les plus difficiles à jouer. Un vers, un demi-vers, un mot exige ſouvent le plus d'art, le plus de reflexion & d'exercice. Ce vers que Néron dit dans Britanicus.

Narciſſe c'en eſt fait, Neron eſt amoureux!

Et ces trois mots d'Orosmane dans Zaïre

—— *Zaïre! vous pleurés!*

ont cauſé plus d'embarras aux Baron, aux Grand val, aux Dufresne, que les paſſages les plus pompeux. Ils les ont rendus peut-être de vingt façons differentes devant le miroir, avant que d'avoir ſaiſi la vraïe manière. Feu M. Racine vouloit que le commencement de la troiſième ſcene de ſa Phèdre fut joué tout differament de ce qu'on l'execute aujourd'hui. Il n'y admettoit aucune déclamation. Phedre paroiſſoit apuïée ſur ſes femmes, ſe trainant à peine, imitant une femme excedée par la douleur & affoiblie par la maladie, & diſant tout naturellement, tout uniment.

N'allons pas plus avant, demeurons chere Ænone;
Je ne me ſoutiens plus, ma force m'abandonne &c.

Ce ton doux & foible continuoit jusqu'au ſecond couplet, où elle dit:

Que ces vains ornemens, que ces voiles me pèſent!

C'eſt là qu'elle mettoit plus de chaleur, & reſervoit néanmoins tout ſon feu pour ces endroits

vifs & impetueux qui font du role de Phédre le role plus fort & le plus violent de la scene Françoise. Il faut être doué par la nature de toutes les dispositions qui concourent au talent, beaucoup reflechir, beaucoup voir, pour atteindre au sublime dans la Déclamation théatrale, & pour imiter les Chanmelé, les Lecouvreur, les Clairon, les Baron, les Dufrêne, les la Noue (*).

CHAPITRE QUATORZIEME.

LA DANSE.

§. I.

Le dernier moyen d'exprimer des pensées, des sentimens, & des passions de l'ame, & d'en communiquer l'idée à d'autres par l'organe de la vue, c'est *la Danse*. Presqu'aussi-tôt que l'histoire nous fait connoitre les humains, elle nous parle aussi de leur Danse, mais il n'est pas à dire pour cela que la Danse des premiers peuples du monde, & même celle de tous

(*) Serai-je encore assés heureux pour voir en ma vie sur les bords fortunés de la Seine les successeurs habiles de ces illustres Favoris de Melpomène & de Thalie? Pourrai-je un jour tracer ici leurs noms sur la connoissance de leurs talens? Si jamais le sort me reconduit à Paris ces Muses m'apelleront souvent dans leur temple.

tous les siècles reculés, ait été la même que celle qui est en usage de nos jours. Il ne faut pas s'imaginer que le Roi & Prophète David en dansant devant l'arche ait fait des pas de menuets ou des pas Anglois; ce qui présenteroit une singulière idée, & peu compatible avec nos mœurs: nous n'aurions pas une fort haute oppinion d'un Roi de France ou d'Espagne, par exemple, qui danseroit dans une procession religieuse devant le St. Sacrement à la face de tout son peuple. La Danse faisoit quelquefois chés les anciens un acte de religion, & l'Ecclesiaste dit, *qu'il y a un tems de danser*. Nous avons déja remarqué au chapitre précedent que les Grecs prenoient le mot *d'orchesis*, & les Latins celui de *saltatio* dans un sens beaucoup plus étendu, que nous prenons celui de Danse, & que la déclamation théatrale accompagnée de gestes artificiels & d'une expression d'institution, y etoit comprise, de même que l'art des mimes & des pantomines &c. Les traducteurs en rencontrant dans les langue anciennes ce mot d'orchesis, ou de *ορχησις* ou du verbe *ορχηω*, d'où derive aussi le mot *d'orchestre*, de *saltatio* de *saltare* ou d'autres équivalens, & se trouvant embarassés par l'indigence de nos langues & la diversité de nos mœurs modernes, les ont exprimés par les mots de *Danse* & de *danser*; quoique ceux-ci présentent une idée bien plus particulière & bornée. Au reste on peut se figurer très aisement que la déclamation théatrale, tant pour la voix que pour le geste pouvoit être notée sur un sistème, & qu'à l'exemple de la musique on pouvoit prescrire l'elevation de la voix ou du mouvement des bras en plaçant la note ou le signe sur tel-

telle ou telle ligne ou ſur tel ou tel eſpace, & déterminant la durée de chaque geſte par la meſure marquée. Nos chorographies modernes (dont nous traiterons plus bas) confirment d'ailleurs cette idée.

§. II. Mais ſans nous arrêter plus longtems à des objets qui ſont tout à fait hors d'uſage, & par conſéquent des affaires de curioſité & de ſpéculations, examinons ce qu'eſt la Danſe aujourd'hui. Nous entendons par là *l'art d'exprimer les ſentimens de l'ame ou les paſſions, par des pas ou des ſauts meſurés qui ſe font en cadence, par des mouvemens du corps reglés, par des geſtes gracieux, le tout au ſon des inſtrumens de muſique ou de la voix*; ce qui forme à la fois un exercice agréable du corps, & plait aux yeux du ſpectateur. Il ne faut pas croire avec le vulgaire & le peuple que la Danſe ſoit un pur *tricotage* de gambades & de cabrioles: celle des honnêtes gens exprime toujours quelquechoſe, & l'on a parlé plus juſte qu'on ne croyoit peut-être en diſant de feu Mlle. Salé *que tous ſes pas étoient des ſentimens.* Chaque menuet forme une eſpèce de pantomine qui retrace aux yeux une intrigue amoureuſe. Deux amans ſe ſaluent, s'agacent, ſe donnent les mains, ſe ſéparent, ſe raprochent, renouent leur amitié en ſe préſentant les deux bras ouverts, ſe donnent enfin les deux mains & ſe ſaluent en ſigne d'accord. Il en eſt de même de toutes les autres danſes nobles & gracieuſes. Nous avons en François un morceau charmant, connu ſous le titre de *caractères de la Danſe & des amans*, où la Poëſie, la Muſique & la Danſe concourent à exprimer fort heureuſement les di-

divers caractères & sentimens de ceux qui sont sous l'empire de l'amour.

§. III. Notre Danse moderne se divise en *Danse théatrale* & en *Danse de Societé*. La théatrale consiste dans a) des entrées d'un danseur ou d'une danseuse seuls, b) des pas de deux, de trois, de quatre &c. c) des ballets complets, où les premiers danseurs ou danseuses, dansent tantot seuls & tantot avec le chœur des figurans & des figurantes; d) des pas de deux, de trois &c. & bes ballets en pantomines, dans lesquels on retrace quelque fait d'histoire, ou de la fable, ou même quelque autre objet sensible par la Danse & le geste. On a vu des chefs d'œuvres en ce genre dans le balet de Pigmalion ou de la statue animée, dans le balet de la Rose, de Borée & du Zephire, & dans plusieurs autres danses très ingénieuses. L'invention & la composition de ces danses est du ressort du maitre des ballets, lequel feroit toujours bien de s'entendre avec le Poëte pour le choix des sujets propres à traiter, dans les danses d'un opera ou autre pièce dramatique. C'est une chose insoutenable, pour tout homme qui a du gout, devoir dans les operas Italiens des ballets qui presque jamais n'ont pas le moindre raport avec le drame musical; l'opera de Titus par exemple terminé par un ballet Chinois; un evenement très tragique, & très grave entrelacé par des danses de bergers galants & de bergères gayes & folatres. C'est mettre ensemble des disparates, & produire des monstres.

§. IV. Pour exprimer les differens caractères des personages d'un ballet ou de quelque autre Danse théatrale quelconque, les sujets qu'ils doivent

vent repréſenter, & les ſentimens dont ils ſont cenſés être ſuſceptibles, le maitre de ballet employe les differens modes ou caractères de la muſique, & les pas qui ſont conſacrés & affectés à chaque mode, comme ceux de la ſarabande, courante, lourre, &c. pour le grave & ſerieux, & ceux du menuet, paſſepié, chaconne, gavotte, rigaudon, gigue, muſette, bourée &c. &c. pour le gay, badin, vif ou comique. Tout cela eſt compris dans le nom de *Danſe haute:* qui eſt toujours accompagnée par le *port de bras*, ou le mouvement gracieux des deux bras élevés. L'art de bien employer tous ces pas, de les employer à propos, lorsque chacun peut exprimer heureuſement quelque mouvement de l'ame, quelque ſentiment, forme le talent du maitre de ballet, & la perfection dans la compoſition d'une danſe.

§. V. Autrefois l'on ne connoiſſoit presque au théatre que la Danſe pavane, dont nous parlerons bientôt, & celle qui reſte terre à terre en déployant des graces naturelles ſoit dans la formation des pas, ſoit dans les attitudes; les femmes ſurtout ne danſoient que de cette manière; mais depuis que Mr. Dupré, Mademoiſelle Camargo & leurs emules ont fait voir que la Danſe haute, noble & gracieuſe eſt ſuſceptible de ſaults & de pas elevés, d'entrechats à ſix, à huit, d'entrechats en tournant, d'ailes de pigeon, de gargouillades, & de pluſieurs autres ſauts (qu'il faut tous voir pour en connoitre & comprendre les dénominations) la Danſe théatrale a été plus vive & plus brillante, & l'habileté extraordinaire des derniers danſeurs & danſeuſes a fourni aux maitres de ballets, le moyen de varier beaucoup plus leurs ſujets, comme auſſi d'étonner

d'a-

d'avantage le ſpectateur, en conſervant toujours le gracieux dans les attitudes, même au milieu des ſaults les plus difficiles.

§. VI. On diſtingue cependant toujours dans la Danſe théatrale, la Danſe haute & le terre à terre, la Danſe noble & gracieuſe, la Danſe ſerieuſe, le haut-comique, le grand-comique, le comique noble, le bas-comique, le balladin, le balladin pantomine &c. Chaque danſeur ou danſeuſe s'attache à quelcun de ces genres, & cherche à y exceller, ſelon l'etendue de ſes talens; mais il y en a beaucoup qui ne pouvant élever leur vol aſſés haut, reſtent ſur le pavé de la ſcene, & ne parviennent tout au plus qu'à figurer dans les chœurs, d'où ils ont pris le nom de *figurans* & de *figurantes*. Les balladins & les danſeurs de corde ne méritent pas qu'on faſſe mention d'eux ici. Leur adreſſe n'eſt pas un talent, & ne s'acquiert qu'à force d'exercice.

§. VII. A l'egard de la *Danſe de ſocieté*, les uſages ont bien changé en Europe. Ancienement par exemple on danſoit en France & ailleurs la *pavane*, Danſe grave venue d'Eſpagne, où les danſeurs faiſoient la roue l'un devant l'autre comme les Paons font avec leur queuë. Les gentils-hommes danſoient cette danſe ſérieuſe avec la cape & l'epée; les gens de juſtice avec leurs longues robes, les Princes avec leurs grands manteaux; & les dames avec les queuës de leurs robes abaiſſées & trainantes. On l'apelloit le *grand bal*. Cette gravité paroitroit bien comique de nos jours, où l'on eſt revenu de tout ce qui eſt affectation, où l'on ne prend pour ſerieux, que ce qui l'eſt en effet, & où de pareilles imitations du majeſtueux & des *Pavanages*

ſem-

ſemblables ſont enviſagées comme pueriles & apretent à rire. Du tems de Louis XIV. on danſoit encore à la Cour & à Paris des aimable va inqueur, des paſſepiés, des ſarabandes, des courantes &c. Mais toutes ces belles choſes ont été miſes au rebut, au garde-meuble de l'anciene galanterie, dont elles pouroient cependant fort bien être retirées un jour par l'inconſtance & le gout de la nouveauté. On ſe borne aujourd'hui à danſer le menuet, les contredanſes, ou contrydances (qui ſont des danſes de village) Françoiſes ou Angloiſes, & en Allemagne encore quelquefois, des danſes Allemandes, Suabes, Polonaiſes &c.

§. VIII. On nomme *chorégraphie* l'art de noter ſur le papier les pas & les figures d'une Danſe, par le moyen de certains caractères particuliers inventés à cet effet, conſacrés uniquement à cet art, & généralement adoptés chés la plupart des nations. Il faut en faire un aprentiſſage particulier. On apelle *orchéſographie* la deſcription de la Danſe, dont les pas ſont notés avec des notes de muſique. Thoinet Arbeau a fait imprimer à Langres en 1588. un traité curieux ſur cette matière, qu'il a intitulé *l'orcheſographie*, & c'eſt le premier qui a noté les pas de la Danſe de ſon tems, de la même manière qu'on note le chant & les airs. Le fameux Beauchamp l'a ſuivi depuis. Nous avons beaucoup de livres de contry-dances Angloiſes, où la chorégraphie ſe trouve au bas des airs. Au reſte la Danſe ne peut s'aprendre que par l'exercice, à l'aide d'un maitre habile, & par l'imitation des excellens danſeurs qu'on rencontre dans le grand monde. Il faut ſurtout prendre garde de n'y

pas

pas contracter des mauvais principes dans la jeunesse, des pas & des attitudes mauſſades, guindées, affectées. Enfin la Danſe eſt une affaire d'agileté, un exercice qui exige des diſpoſitions naturelles, qu'un bon maitre met en œuvre & cultive. Il enſeigne en même tems à la jeuneſſe à prendre un bon air, à ſe préſenter, & à faire la reverence de bonne grace.

§. IX. *Les Pantomimes* ſont des repréſentations, des caractères, des mœurs, des ſentimens, des actions & des paſſions humaines, qui peuvent faire le ſujet d'une comédie ou autre pièce théatrale; & cette repréſentation ſe fait par des Acteurs, qui employent le geſte imitateur dans leurs expreſſions, ſans le ſecours de la parole. Le mot *mime*, qui eſt grec, ſignifie contre-faiſeur ou *imitateur*, & le mot de *pantomime*, qui en eſt compoſé, ſignifie *imitateur de tout*. On apelle enſuite de ce dernier nom les repréſentations mêmes, & on donna celui de *mimographe* aux Auteurs des comédies, qui s'apelloient Mimes ou Pantomimes. Les Hiſtoriens, Rheteurs, Grammairiens & Critiques anciens nous racontent des merveilles de l'art ſublime des Mimes & des Pantomimes. Caſſiodore les nomme, *des hommes dont les mains diſertes avoient, pour ainſi dire, une langue au bout de chaque doigt*. Cependant quand ils entrent dans des détails, & qu'ils raportent des exemples de leur ſavoir faire, on voit que c'etoient des pauvretés. Voici un de ces exemples raporté par Macrobe dans ſes ſaturnales. „ Hilas eleve & concurrent de
„ Pylade, qui fut l'inventeur de l'art des Pan-
„ tomimes executoit à ſa manière devant le Peu-
„ ple Romain un monologue qui finiſſoit par ces

 „ mots,

„ mots, *Agamemnon le Grand.* Hilas, pour les
„ exprimer, fit tous les gestes d'un homme qui
„ veut mesurer un autre homme plus grand que
„ lui. Pylade lui cria du parterre, *mon ami,*
„ *tu fais bien de ton Agamemnon un homme grand,*
„ *mais non pas un grand homme!*" Le peuple voulut, que dans l'instant Pylade jouat le même rôle, & le peuple fut obeï. Pylade alors représenta par son geste & son attitude la contenance d'un homme plongé dans une profonde méditation, pour exprimer le caractère propre du grand homme. Comme si un homme médiocre, ou même un fou, ne pouvoit pas être enseveli quelquefois dans une méditation profonde! Le peuple néanmoins crioit au miracle, s'extasioit & battoit des mains. Que de misères dans ce seul exemple! Ce n'est pas que je croye qu'un autre Acteur auroit pu mieux faire que Hilas ou Pylade, mais je pense que de pareilles choses & encore moins des scenes de sentiment, ne peuvent jamais bien s'exprimer par le simple geste, que c'est une folie de l'entreprendre, & de se plaire à une expression si imparfaite.

§. X. Les Romains en étoient cependant si épris, que les deux grands rivaux Pantomimes Pylade & Bathylle, & dans la suite leurs successeurs les plus célebres, penserent plusieurs fois déchirer l'empire, en partageant les suffrages du peuple. Tous ces farceurs Pantomimes n'étoient néanmoins que de misérables Eunuques, qui jouoient encore, pour surcroit de ridicule, avec un masque sur le visage, & qui, par consequent, ne pouvoient rien exprimer par le changement continuel de la physionomie. Dans la suite du tems les gestes & les postures furent

ac-

accompagnées de paroles indécentes, temoins *les Mimes de Laberius*, qui étoient des comédies licentieuses & qui mirent le comble à cette extravagance.

§. XI. Un homme de genie de notre siècle, M. Rich à Londres, a entrepris de retablir sur son théatre les Pantomimes des anciens, de rectifier ce qu'elles avoient de défectueux, & de leur donner toute la perfection dont elles paroissent susceptibles. Il a choisi des sujets heureux pour ces représentations; il a proscrit, comme de raison, le masque; il a employé des Acteurs très habiles; il a soutenu la représentation de sa fable d'un bout à l'autre par un accompagnement varié, & très expressif de musique instrumentale; il y a ajouté enfin les danses, la magie des décorations, & l'art presque miraculeux du machiniste. A l'aide de tous ces secours, il est parvenu enfin à faire de ses Pantomimes un spectacle amusant, & il a été heureusement imité depuis par M. Nicolini Italien établi à Bronswyck. On a vu avec grand plaisir *la naissance d'Arlequin*, *Arlequin dans les mines du Hartz* & plusieurs pièces charmantes dans ce genre; mais comme ce spectacle parle plus aux sens qu'à l'esprit, on ne peut le voir trop souvent malgré sa perfection & ses charmes.

§. XII. Enfin, l'on fait encore quelquefois danser des *Marionettes*, qui sont des poupées, qui se remuent par ressort, & qui paroissent animées lorsqu'un saltimbanque, & quelquefois aussi de plus honnêtes gens, les font agir & jouer pour représenter quelque farce ou autre pièce dramatique. Ces représentations se font sur un petit théatre proportionné à la grandeur

des marionettes. L'acteur qui les fait agir est caché derrière les coulisses, & l'on ne voit paroître que les poupées, qui souvent contrefont assés bien la nature. C'est un spectale à la verité trivial & imparfait, où le polichinelle fait un personage principal, mais qui par ses naïvetés, & quelquefois par ses polissoneries sert à desopiler la rate du spectateur, tandis que tant de pièces sublimes, surtout dans le genre larmoyant, donnent des vapeurs.

CHAPITRE QUINZIEME.

DIGRESSION SUR LES EXERCICES.

§. I.

Le But principal de cet ouvrage étant de guider la jeunesse dans sa carrière studieuse, & de lui donner surtout quelques conseils salutaires pour l'emploi du tems précieux qu'elle consacre à l'academie & aux universités; on ne sera pas surpris de trouver dans ce chapitre & dans les trois suivans une analyse très courte & succincte des exercices, des arts & sciences, dont l'homme de lettres doit au moins ne pas ignorer

rer les noms & les premiers principes, quoi qu'ils n'apartienent pas directement au sistème de l'Erudition générale, des sciences frivoles même, & enfin de ces etablissemens formés par les plus sages des législateurs pour l'instruction des humains. La place qui nous reste dans ce second volume, pour lui donner une forme & étendue assortissante aux deux autres, ne pouvoit, ce semble, être plus utilement occupée.

§. II. Quelque utile, quelque agréable que l'etude puisse être à l'esprit, il s'en faut de beaucoup qu'elle soit aussi salutaire au corps humain. Il n'est persone au monde qui n'ait observé, que le créateur a mis une liaison intime entre notre corps & notre ame, une action & une réaction perpetuelle qui fait que le corps se ressent à l'instant même du dérangement de l'ame, & l'ame du dérangement du corps. Les ressorts délicats de notre frêle machine perdent leur activité, ils s'affoiblissent, leur jeu cesse, la rate s'opile par les obstructions, dès que nous manquons d'exercice, tout cela influë sur le cerveau; & la vie sédentaire & studieuse nuit presque également au corps & à l'esprit. Nos membres d'ailleurs s'engourdissent, nous contractons un air gauche, roide & gêné; une certaine mal adresse rebutante accompagne toutes nos actions, & peu s'en faut que nous ne soyons à charge à nous mêmes, comme aux autres. Un penchant très louable aux etudes, ne doit pas cependant nous inspirer une aversion pour la société. La destination naturelle de l'homme est de vivre avec ses semblables, & dans quelque etat que nous soyons nés, ou que le sort nous place, il y a mille occasions dans la vie, où l'homme est

charmé de savoir se présenter avec bienséance, être adroit & agile, danser avec grace, conduire & domter un coursier fougueux, se défendre contre les insultes d'un ennemi brutal, sauver sa vie par un saut hardi, ou à la nage &c. Tant de motifs raisonables ont donné lieu à l'invention des *exercices*, & les legislateurs les plus éclairés & les plus humains ont fait dans leurs academies & à leurs universités des instituts propres à y rendre habiles les jeunes gens qui se dévouent aux etudes.

§. III. On entend par le mot *d'exercices*, au pluriel, ces arts où l'homme ne sauroit acquerir la moindre habileté sans l'adresse du corps & des membres, & que par consequent il ne peut aprendre que par la pratique. Tels sont

1. La Danse, dont nous avons traité au chapitre précedent.
2. L'Art de bien monter à cheval.
3. L'Art de faire des armes.
4. L'Art de voltiger.
5. La Lutte.
6. L'Art de nager.
7. L'Art de tirer, soit à la chasse, soit au blanc, à l'oiseau.
8. Les Jeux d'adresse &c. à quoi l'on ajoute encore.
9. L'Art de tracer & d'elever des fortifications sur le terrein, l'art de tourner, de polir & de façonner des verres optiques &c.

§. IV. Nous verrons au dernier chapitre de ce second livre, que plusieurs Souverains ont fondé

dé des academies particulières, où l'on enseigne ces exercices, soit à la noblesse en particulier, soit à tous les jeunes citoyens en général; ou bien qu'on a établi dans les collèges des maitres pour les montrer. Il est toujours certain qu'on ne sauroit les aprendre sans maitre, qu'il est très heureux de rencontrer des maitres qui ont eux-mêmes de bons & solides principes, que tout jeune homme qui s'aplique aux sciences fera très bien d'y consacrer quelques heures par jour, & d'envisager ces heures non pas comme perdues, mais comme employées à une recréation plus utile encore qu'agréable.

§. V. Quoique nous ayons plusieurs excellens traités dans toutes les langues sur l'art de bien monter à cheval, comme celui du Marquis de Newcastle, du Baron de Hochberg, de M. Pluvinel, de la Guerinière &c. cet exercice néanmoins ne s'aprend bien que dans un manège sous les yeux d'un habile Ecuyer assisté d'un bon Piqueur, & en montant de bons chevaux bien dressés, tant aux allures naturelles, qu'artificielles. Présenter une figure gracieuse à cheval, savoir tirer tout le parti possible de son cheval en le bien conduisant, & savoir éviter tous les accidens facheux, auxquels il peut nous exposer, ce sont là les trois points principaux qu'il faut rechercher dans la pratique de cet exercice.

§. VI. On aprend à faire ou à *tirer des armes* par un maitre en fait d'armes, ou un maitre d'escrime, dans une salle d'armes ou autre lieu convenable. Ce maitre est ordinairement assisté d'un prevot de salle. C'est sous sa direction qu'on s'exerce avec des fleurets à bien manier l'épée,

à pouſſer rapidement des tierces, des quartes, des ſecondes, des flanconades & toutes ſortes d'autres bottes, qui ont chacune leur dénomination particulière, comme auſſi à parer heureuſement toutes ces bottes que l'ennemi nous porte. *Donner & ne point recevoir* eſt la déviſe & l'objet de l'eſcrime. Nous avons au reſte l'ouvrage Italien de M. Salvatore *de la Théorie & Pratique de l'Art de faire des Armes*, & ſurtout celui de *Giralde Thibault* en françois, qui a pour titre *l'Academie de l'Epée*, ainſi que divers autres qui ont paru depuis.

§. VII. *Voltiger* eſt un exercice par lequel on aprend à faire toutes ſortes de tours d'agileté & d'adreſſe du corps, comme à s'elancer legerement ſur un cheval, à en deſcendre de même, à s'elever à une hauteur prodigieuſe avec dexterité &c. &c. Les maitres qui enſeignent cet art, ſe ſervent d'un cheval de bois, d'une longue table bourrée, dont les bouts s'elevent en talus, & de quelques autres inſtrumens pour aider & préſerver leurs ecoliers des accidens facheux & fréquens, qui peuvent ſurvenir dans un exercice ſi dangereux.

§. VIII. *La Lutte* eſt un combat de deux hommes corps à corps & ſans armes, pour éprouver leur force & voir qui terraſſera ſon compagnon. C'etoit un des plus fameux exercices chés les anciens, & l'on en voit encore les malheureux & dégoutans veſtiges chés les Anglois. Mais cet exercice eſt ſi violent, ſi perilleux, ſi cruel, ſi revoltant pour l'humanité, que bien loin d'encourager la jeuneſſe à s'y livrer, on ne peut au contraire que lui en inſpirer une juſte averſion. Un Lutteur de profeſſion, & un ſpectateur qui

s'y

s'y plait & s'en amuse, sont ordinairement deux persionages également méprisables.

§. IX. *L'Art de nager* aprend à se soutenir sur l'eau par le mouvement des bras & des jambes, & en retenant à propos l'haleine. C'est encore un exercice, à la verité très dangereux, mais qui est très sain, en ce qu'il réunit le bain & le mouvement du corps; très utile, & qui peut quelquefois sauver la vie ou l'honneur à un homme. Les pourpoints ou cuirasses de bois de Liège, les vessies, ou les calebasses peuvent aider à ceux qui aprenent à nager, vu qu'elles les soutienent & les rassurent; mais ce sont de foibles secours, auxquels il ne faut pas se confier. Un petit bateau dans le voisinage & un habile nageur à ses cotés, offrent à celui qui s'y aplique de meilleurs aides & de plus solides apuis contre la peur naturelle. La plus grande perfection en l'art de nager c'est celui de plonger, de se laisser aller au fond de l'eau, chercher des objets sur le lit du fleuve, ou de la mer, & s'elancer ensuite avec impetuosité pour remonter sur la surface. *M. Thevenot* a publié un livre curieux intitulé l'art de nager, demontré par figures. Everard Digby Anglois, & Nicolas Winman Hollandois ont aussi donné les preceptes de cet art.

§. X. *L'Art de tirer*, soit de l'arc, ou de l'arbalête, soit aussi du pistolet, du fusil, de l'arquebuse &c. au blanc, à l'oiseau de bois, ou même à la chasse, n'est pas non plus à négliger. C'est un exercice qui peut devenir d'une utilité infinie dans la vie, & qui dépend beaucoup de la vue, du coup d'œil juste, & de la pratique qui donne l'habileté en toutes choses.

§. XI. *Les Jeux d'adresse*, comme la dexterité dans les caroussels, dans les combats de taureaux en Espagne, à la course d'hyver sur les patins, à jouer du drapeau ou de la lance, le jeu de la peaume, le mail, la boule, le billard, & une infinité d'autres qui sont en usage dans les divers pais de l'Europe, ne sont pas aussi frivoles qu'on pense. Ces jeux forment toujours des exercices salutaires au corps, & rendent l'homme adroit, agile, & dispos à des operations plus sérieuses. Mais il faut bien se garder de s'y livrer avec excès, & d'y perdre un tems précieux dans la jeunesse, & dont l'homme de lettres doit toujours être si ménager & même si avare.

§. XII. Enfin l'art de tracer & d'elever des fortifications sur le terrein, celui de tourner le bois, l'ebène, l'ivoire, le nacre de perle & les métaux mêmes; celui de polir le verre & de le façonner à l'usage des instrumens optiques &c. tous ces objets & plusieurs autres apartienent aux arts utiles plutôt qu'aux exercices. Il est vrai que l'homme sédentaire peut s'y apliquer pour trémousser son corps, par manière de délassement, & en guise de recréation; mais il doit aprendre ces arts d'un homme du métier, d'un artiste. Il n'apartient pas à nous de lui en indiquer autre chose que les noms pour les rapeller à sa mémoire.

CHAPITRE SEIZIEME.

DIGRESSION SUR LES ARTS ET LES SCIENCES

Qui n'apartienent pas directement à l'Erudition.

§. I.

Suivant l'idée générale & la définition que nous avons donnée au commencement de cet ouvrage de l'Erudition universelle, plus un homme a de connoissances de toutes choses, plus il est érudit & savant. Cependant nous avons déjà remarqué qu'il est diverses sciences dans le monde qui n'apartienent pas directement au systême de l'Erudition, & c'est de ces sciences & de ces arts que nous allons dire ici quelques mots, moins pour en faire l'analyse & pour les confondre avec ceux qui sont du ressort de l'Erudition, que pour faire sentir que nous les connoissons, qu'ils ne sont pas échapés à notre mémoire, mais que nous ne les jugeons pas propres

pres, par leur nature même & par leur objet, à trouver place dans ce sistème, que c'eût embrouiller les etres & produire un cahos. Nous nous bornons donc à les indiquer simplement ici; en laissant à ceux qui peuvent avoir des raisons particulières pour s'y apliquer, le soin d'en faire l'etude soit dans quelque bon livre, soit dans la pratique même; d'autant plus que la plupart de ces arts & sciences ne sont pas le fruit du genie, mais qu'ils occupent l'esprit & la mémoire, qu'ils sont fondés sur l'experience, & qu'ils employent les secours ou de la physique, ou des mathematiques, ou de quelque autre science dont nous avons déjà traité, & qu'enfin la plupart sont subordonnés à la politique, ou en sont partie.

§. II. 1. La conduite de *la guerre* exige la réunion de la science théorique de l'art, & de la pratique. Or, comme cet art fait partie de ceux qui concourent à la science du gouvernement, nous avons indiqué déjà au chapitre de la politique les noms illustres des grands hommes qui l'ont reduit en sistème, & consacré leurs veilles à l'enseigner au public. C'est à leurs écoles que ceux qui ambitionent à briller dans les champs de Mars doivent s'instruire. Il n'y a que ceux qui joignent un genie fécond, & une grande experience à une théorie solide, qu'on puisse honorer du nom de grands Capitaines.

§. III. 2. *La Marine*, en prenant ce nom dans le sens le plus étendu, & telle que l'homme d'Etat ou le Ministre de ce département, ou l'Amiral doit la savoir, est une science qui renferme, ou supose la connoissance parfaite de diverses autres sciences & de plusieurs autres arts. Elle

se

ſe diviſe en quatre parties générales, qui ſont a) la connoiſſance de tous les agrès, armes & autres beſoins des vaiſſeaux, dont les magazins, arſenaux & chantiers de l'amirauté doivent être fournis; b) l'Architecture navale, qui aprend à conſtruire toutes ſortes de batimens de mer; c) le Pilotage, qui eſt l'art de conduire en mer ſeuls & ſans compagnie; & enfin d) l'Art des evolutions qui enſeigne à conduire pluſieurs batimens enſemble, des eſcadres, des flottes, des armées navales. Je ne ſache point qu'on ait des traités complets de cette ſcience dans toutes ſes quatre parties, mais j'en connois un grand nombre pour chaque objet de détail.

§. IV. 3. *Le Commerce* exige de vaſtes connoiſſances, qui en forment une ſcience très compliquée & très utile. Pluſieurs auteurs célebres ont cherché à la reduire en ſiſtème, & en ont écrit des traités fort inſtructifs. *Le grand Tréſor Hiſtorique & politique du floriſſant Commerce des Hollandois* eſt un livre très curieux. Le premier chapitre contient une hiſtoire intereſſante de tout le Commerce d'Europe. *Les Ouvrages de M. Savary*, & ſurtout ſon grand Dictionaire, *les Elemens de Commerce*, *l'Eſſai politique ſur le Commerce de feu M. Melon*, & beaucoup d'autres traités ſur cette matière, qui paroiſſent tous les jours dans les païs commerçans, en facilitent beaucoup l'intelligence; mais cette ſcience ne fait point partie de l'Erudition proprement dite.

§. V. 4. *Le Monnoyage* ou la fabrique des monnoïes ſupoſe encore beaucoup de connoiſſances, dont la réunion en forme un art très compliqué. La connoiſſance de tous les metaux, de leur prix, de leur valeur intrinſèque &

& numéraire, de leur nature, de leurs degrés de ductilité, de leurs raports avec le change, de l'alliage, &c. fait la première science d'un bon maitre des monnoïes, personage plus rare qu'on ne pense. Il doit encore savoir l'art de fondre les métaux, d'en former des lingots, de les reduire en flans, de marquer ces flans de l'empreinte qu'ils doivent avoir, soit par le moyen d'un marteau, ou d'un moulin ou balancier. Il doit avoir inspection sur la fonderie, affinerie, essayerie & monnoirie, sur les Départeurs, Batteurs d'or & d'argent, Mouleurs en sable, Balanciers, Graveurs de coin &c. &c. & connoître par conséquent la profession de chacun de ces artisans. Il y a peu de bons livres sur cette importante matière, & même sur les connoissances de détail qui en font partie.

§. VI. 5. *La Minérologie*, ou la science de l'exploitation des mines & carrières, des metaux, pierres, fossilles &c. &c. qu'elles renferment dans leur sein, forme encore une science fort étendue, & qui se perfectione tous les jours soit par la pratique, que des habiles gens cherchent à reduire en théorie sistematique, soit par l'experience journalière même, qui leur découvre sans cesse de nouveaux principes & de nouvelles inventions. Il y a peu de bons livres encore sur cette matière, mais les directeurs des mines & les mineurs mêmes de tous les pais d'Europe se communiquent volontiers entre eux leur science & leurs découvertes. Ils ont une terminologie toute particulière de leur art, que les initiés seuls entendent & qui est inintelligible pour le reste des humains. Il faut en faire une etude exprès.

§. VII.

§. VII. 6. *La Venerie* comprend non seulement l'art de chasser le gibier à poil & à plume, l'adresse de le quêter, de juger de ses voïes & fumées, de défaire les ruses du gibier, de règler les equipages de chasse, avec meute, chiens courans, levriers, chevaux & piqueurs &c. &c.; mais aussi la science des bois & forets, de leur conservation & accroissement, de l'emploi des divers bois que les forets produisent &c. &c. Il y a une infinité d'auteurs dans toutes les langues qui ont écrit sur la vénerie, à la tête desquels se trouve l'Empereur Frederic II. même. La terminologie singulière de la vénérie forme encore une partie essentielle de cette science.

§. VIII. 7. *L'Oeconomie politique* tant pour les villes que pour la campagne a été reduite depuis quelque tems en Allemagne en science particulière, une foule d'auteurs en ont écrit de gros traités, & dans quelques universités on a même établi des Professeurs pour en faire un cours complet, sous le titre *de Collegium oeconomicum, urbanum & rusticum.* L'Inconvenient est que ces Auteurs & ces Professeurs sont communement des savans qui du fond de leur Bibliotheque discutent méthodiquement, ce que le colon, l'agriculteur, le berger, le pêcheur aprend mille fois mieux qu'eux, quoique plus lentement, par une pratique journalière, & que les règles qu'ils donnent ne sont presque jamais aplicables à deux pas de chés eux; vu qu'il n'y a pas sous le soleil deux climats & deux sols parfaitement semblables.

§. IX. 8. Flore & Pomone concourent à decorer & à embellir nos jardins, & ces Déesses ont

ont créé parmi nous *l'art du Jardinage*, qui a deux parties. La première comprend la théorie & la pratique des jardins de propreté, & la seconde la theorie & la pratique des jardins fruitiers, des vergers, potagers &c. Nous en avons des traités charmans; comme celui *d'Alexandre Blond*, celui de *M de la Quintinie*, le *Jardinier solitaire* & plusieurs autres. L'Art du Jardinage à été poussé si loin sous le régne de Louis XIV. & sous la direction de M. le Nautre qu'on desesperoit presque de pouvoir le porter à un plus haut degré de perfection. Cependant les jardiniers Allemands ont fait voir qu'en fait de fruits & de légumes précoces ils peuvent gagner de vitesse sur toutes les autres nations, à l'aide de leurs serres ingénieusement construites; & l'Angleterre nous montre tous les jours des phénomênes nouveaux pour les jardins de propreté. Les Anglois suposent qu'un Jardin doit représenter un beau païsage formé par les mains de la nature & orné par l'art, mais non pas une décoration de dessert simetrisée & chargée de charmilles taillées par le ciseau. En partant de ce principe ils forment leurs allées, leurs bassins, canaux, boulaingrins, bouquets de bois, bosquets &c. comme si la nature les eût produits, sans y observer une régularité trop exacte, & cette invention fait un effet merveilleux, surtout dans les grands terreins. Les descriptions & les plans qu'on vient de nous donner des *Jardins Chinois* nous découvrent encore des nouveautés, & de grandes beautés en ce genre.

§. X. 9. Qui l'eut dit que la préparation des alimens de l'homme produiroit encore un art très

vaste qui est celui du *cuisinier*, graces à la gourmandise & au goût délicat des Lucullès anciens & modernes, nous avons le celebre traité *d'Apicius de re culinari* qui nous rend compte de la cuisine des anciens romains, & parmi les modernes le *parfait Cuisinier*, le *Cuisinier royal & bourgeois*, le *Cuisinier moderne* de M. Chapelle & un grand nombre de livres pareils presque dans toutes les langues. Mais cet art & ces livres apartiennent à *l'Erudition Complette* des hommes sensuels & volupteux, des gourmets, goinfres & parasites, qui estiment *qu'un Cuisinier est un mortel divin*; & qui soutiennent par des raisonnemens assés plausibles mais specieux, que son art est plus utile, & qu'il exige autant d'esprit & de sagacité que la métaphisique.

§. XI. 10. N'oublions pas enfin ici un art qui doit être en honneur chés tous les gens de lettres, l'art le plus beau & le plus utile de tous, dont nons faisons le plus juste éloge en célebrant en Allemagne un Jubilé solemnel à l'honneur de son invention, l'art en un mot de L'IMPRIMERIE. Elle n'a jamais été mise au rang des métiers méchaniques, & le sage se mocque encore aujourd'hui des prêtres, des superstiteux & des ignorans, qui jadis firent passer la Typographie pour un art dangereux. Il faudroit écrire plus d'un volume, si l'on vouloit examiner à quel point cet art a été connu depuis longtems des Chinois, à quel degré de perfection ils l'ont poussé, comment il a été inventé & cultivé en Europe par Jean Fauste de Mayence, Jean Mentel de Strasbourg, Guttemberg, Laurent Coster de Harlem, Nicolas Janson, Alde Ma-

nuce, qui inventa le caractère italique, les Elzevier, Blaauw, les Wetstein & une infinité d'autres habiles Imprimeurs de nos jours; si l'on vouloit détailler tout le mechanisme de cet art, les instrumens, materiaux & ouvriers qu'il employe, les connoissances & le goût qu'il exige. Mais en qualité d'homme de lettres je ne *puis* me dispenser de rendre ici un hommage public à l'habileté du celebre M. Breitkopf de Leipzic, qui après avoir porté l'art Typographique aussi loin qu'il semble pouvoir aller, vient encore d'inventer naguères l'art d'imprimer par le moyen de caractères ou de notes mobiles toute sorte de Musique, & cela avec autant d'exactitude que de goût & de propreté. Il ne faut que voir cette magie pour en être enchanté & pour en admirer l'invention.



CHAPITRE DIX-SEPTIEME.

DIGRESSION SUR LES ARTS ET LES SCIENCES FRIVOLES.

§. I.

En faisant des meditations sur les désirs ambitieux de l'esprit humain, je me suis dit souvent :

Les Ecarts de raison, l'Ignorance & l'Erreur,
Sont de l'Esprit humain l'ordinaire apanage.
Tout mortel pour monter au rang du Créateur
Voudroit savoir *beaucoup*, & pouvoir *d'avantage.*

Et en effet la source de tous les arts chimeriques & de toutes les sciences frivoles semble être découverte dans ces quatre vers. L'Envie d'etre fort instruit, ou du moins de le paroitre, a donné naissance à l'art de la *divination surnaturelle*, & à tous ceux qui en dépendent.

 L'En-

L'Envie d'etre puiſſant & redoutable, ou du moins de paroitre tel pour le devenir en effet, a fait imaginer la *magie ſurnaturelle*, & tous les prétendus arts qui marchent à ſa ſuite. Voilà ce que nous dit le raiſonnement, & voici ce que nous aprend l'hiſtoire ſur cette matière.

§. II. Les anciens peuples d'Aſie en général ſe reſſentoient tous de l'ardeur du climat, & les Chaldéens ſurtout étoient les plus grands viſionaires & les plus minces philoſophes de la terre connue. Ils voyoient qu'il y a du mal dans le monde & ils ne voulurent pas en faire le bon Dieu l'auteur. Ils ne ſentoient pas que les idées de bien & de mal, de bon & de mauvais ſont des idées purement relatives, des idées de comparaiſon & d'opoſition, comme celles de grand & de petit, qu'il ne ſauroit y avoir du bien en quoique ce puiſſe être, s'il n'y a en effet un mal qui lui ſoit opoſé; que cela dérive de la nature & de l'eſſence de toutes les choſes mêmes. Ils imaginérent donc deux Etres primordiaux, l'un auteur de tout bien qu'ils nommèrent *Oromasdes* Divinité ou Dieu, & l'autre auteur de tout mal, qu'ils nommèrent *Arimanius* Démon ou Diable. Ils ne s'aperçurent pas que c'etoit outrager mille fois plus la Divinité de lui opoſer un mauvais etre, un autre Principe producteur & créateur hors d'Elle, que de croire qu'Elle eut produit un mal abſolument néceſſaire & inévitable, un mal dont l'idée n'eſt auſſi jamais que relative.

§. III. Quoiqu'il en ſoit, dès qu'Arimanius ou le Démon fut inventé, on ne tarda pas, ſelon la louable coûtume de ces premiers ages & de ces pais brulans, de le perſonifier & d'en tirer parti.

Le

Le dogme ne tomba pas en terre ingrate. Tous les Prêtres (hormis ceux de la Religion chrêtienne) ont été de tout tems ambitieux & interessés. Ils ont cherché à obtenir une grande considération, une grande authorité & de grandes richesses. La croyance au diable devenoit donc pour les Prêtres Chaldéens & Payens un vrai trésor, une machine sur laquelle se fondoit à la fois leur principale authorité & leur plus grande recette. Sans le Démon ils auroient été ruïnés plus d'une fois, & voilà pourquoi ils furent non seulement si jaloux de ce dogme, mais ils en tirerent aussi des conséquences si ingenieuses, si lucratives & si utiles.

§. IV. Tout l'Orient & ensuite tout l'Occident, & enfin toute la terre connue furent bientot remplis de ce dogme. En suivant sans cesse des idées terrestres & des notions humaines, il falut bien que le bon principe eût une demeure & une Cour, & le mauvais principe de même. On assigna au premier le ciel, qu'on croyoit être au dessus de nous, & on lui donna une Cour céléste; on assigna au second l'enfer, qu'on s'imaginoit être au dessous de nous, & on lui donna une Cour infernale. Delà les Dieux, & Demi-Dieux, les Diables, Demons & Esprits de toute espèce, de tout rang & de tout étage.

§. V. Mais ce n'etoit pas le tout. Le dogme eût été bien sterile si l'on n'eut suposé une liaison directe, immédiate & particulière entre la Cour infernale & les humains qui habitent la terre. Or comme nul mortel à l'aide de ses sens ne pouvoit s'apercevoir de cette liaison, on en fit une science occulte qui resta, comme de raison, entre les mains des Prêtres, des Pretres-

ses, des Mages, des Dévins, des Augures, des Haruspices, des Sacrificateurs, des Prêtres des oracles, des Solitaires, des faux Prophêtes & d'autres personages pareils, jusqu'au tems de la venue de Jesus-Christ. Il est vrai que la lumière de l'Evangile dissipa en grande partie ces tenebres; mais comme il est plus difficile qu'on ne croit, de déraciner radicalement dans l'esprit des humains, le germe de la superstition, lors même qu'on leur présente la verité de la manière la plus lumineuse, surtout quand cette erreur est accreditée presque depuis l'origine du monde, il nous est resté des débris de cette superstition payenne, les visions suivantes que les Enthousiastes & les Fourbes ont reduites en arts & en sciences formelles; quoiqu'il faille convenir à l'honneur du XVIII. siècle, que la Théologie chrêtienne si épurée, & l'esprit philosophique qui se répandent, Dieu soit loué, tous les jours de plus en plus, ont concouru également à détruire ces chimères, & que la mode en est tellement passée, qu'on ne sauroit plus nommer ces prétendues sciences & ces arts, sans faire rire les honnêtes gens, & que nous n'aurions pas même besoin de les rapeller ici, & de les tirer de leur obscurité, si ce n'etoit dans le simple dessein de les faire connoitre, eux, leurs noms, & leurs ridicules. Nous ne faisons que marquer ces ecueils contre lesquels l'esprit humain peut échouer sans pilote.

§. VI. Pour l'acquisition des connoissances surnaturelles, on connoit donc encore dans le monde les restes de

1. *L'Astrologie*, science conjecturale qui ensei-

seigne à juger des effets & des influences des astres & à prédire les evenemens par la situation des Planètes & par leurs differens aspects. Elle se divise en *Astrologie naturelle*, ou Méteorologie, qui s'attache à prédire des effets naturels, comme la pluie ou le beau tems, les vents, les grêles, les neiges, la gelée, les tempêtes. C'est en quoi consiste une partie de l'art de nos Faiseurs d'Almanacs, & par la simple confrontation des prédictions de ces Almanacs avec le tems qu'il fait tous les jours, l'homme sage, peut apprécier la certitude & la valeur de cette Astrologie. L'autre partie est nommée *Astrologie judiciaire*, ou simplement *la Judiciaire*, prétendue science mille fois plus fausse, plus temeraire & plus abusive que la première, qui ayant formé d'abord l'art sublime des Visionaires est devenue ensuite celui des Filoux, fort commun à toutes les sciences chimeriques dont nous allons parler ci-après. Celle-ci enseigne à prevoir ou à predire toutes sortes d'evenemens politiques sur la terre & dans la societé humaine, par la même inspection des Etoiles, Astres & Planetes & leurs diverses constellations. *La Cabale* signifie aussi la connoissance des choses qui sont audessus de la Lune, des corps celestes & de leurs influences. En ce sens la Cabale est la même chose que l'Astrologie judiciaire, ou elle en fait partie.

§. VII. 2. *La Nativité* que dressent, ou *l'Horoscope* que tirent ces Astrologues est fondé sur cette figure ou thème céleste contenant les douze Maisons dans lesquelles on marque la disposition du ciel & des astres en un certain moment, par exemple celui de la naissance des hommes, pour

faire des prédictions sur leur vie ou leur fortune. Enfin c'est la disposition des Etoiles & des Planêtes au point de la naissance d'une personne; mais comme il ne sauroit y avoir aucun raport, ni palpable ni possible entre ces constellations & les humains, tous les principes qu'on a posés pour fondement des propheties qu'on tire de là, sont arbitraires, faux, chimeriques, absurdes & punissables.

§. VIII. 3. L'Art frivole & dangereux des *Augures* consistoit chés les anciens Romains dans l'observation du vol, du chant & du manger des Oiseaux, surtout de ceux qui etoient sacrés. L'art tout aussi imposteur des *Haruspices* au contraire, consistoit dans l'inspection des entrailles & viscères des animaux, principalement des victimes, le tout pour prédire les grands évenemens, le sort de la République & le bon ou mauvais succès des entreprises.

§. IX. 5. *L'Aëromancie* est l'art de déviner par l'air. C'est encore une science vaine qui nous vient des Payens, mais que la raison & le Christianisme rejettent comme fausse & absurde.

6. *La Pyromancie* est la divination qui se fait par l'inspection de la flamme, soit en considerant de quel coté elle tournoit, soit en y jettant quelque matière combustible, ou une vessie remplie d'urine, ou quelque autre chose dont ils s'imaginoient pouvoir tirer augure.

7. *L'Hydromancie* est une divination qui se fait par le moyen de l'eau. Les Perses, selon Varron, l'inventèrent, Pythagore & Numa Pompilius s'en servirent depuis. Et nous admirons encore de pareils personages!

8. *La Géomancie* ou *la Géomance* enfin est une di-

divination qui se fait par le moyen des fentes ou des crevasses qui se font à la terre. On la fait aussi par des petits points qu'on marque sur le papier &c. au hazard & l'on juge de l'avenir par les figures que le hazard fait trouver aux extremités des lignes. Il en est de même de cette ridicule manie de prédire l'avenir sur l'inspection des figures que laisse dans une tasse le marc du caffé, des cartes de jeu & de mille fariboles pareilles, & d'y ajouter la moindre créance. C'est ainsi que des hommes ou crédules ou fourbes ont employé les quatre elemens pour faire des dupes de leurs semblables.

§. X. 9. *La Chiromancie* enfin est un art qui enseigne à connoitre par l'inspection de la main non seulement les inclinations des hommes, mais aussi leur destinée future. Les foux ou les imposteurs, ou les mauvais plaisans qui pratiquent cet art, prétendent que les parties & les differentes lignes de la main, ont raport aux parties internes de l'homme, les unes au cœur, les autres au foïe, les autres à la rate &c. Et c'est sur cette fausse suposition & sur mille autres tout aussi extravagantes que se fondent les principes de la Chiromancie, dont cependant plusieurs auteurs, comme Robert Flud, Anglois, Artemidore, M. de la Chambre, Jean d'Indaginé & beaucoup d'autres ont écrit de grands Traités. *La Physiogonomie* ou la *Phisionomancie* est une science, à-peu-près toute aussi frivole que la Chiromancie, qui enseigne à connoitre la nature, le temperament, l'esprit, les inclinations des hommes par la considération du visage & de l'exterieur; quoi qu'Aristote & une foule de

doctes persones après lui, en ont écrit des Traités formels.

§. XI. 10. On peut encore compter au rang de Sciences frivoles & dangereuses *ces Systêmes*, ces *Doctrines Fanatico-Mystico-Théologiques* qui croupissent encore dans le monde, & les Livres que des Visionaires spirituels ont écrit sur ces matières, & que d'autre Visionaires imbéciles croyent comprendre. Nous en avons un fort célebre en Allemagne nommé Jacob Böhm, & il a eu pour dignes successeurs quelques Auteurs & beaucoup de prédicateurs ténebreux. Ce sont toujours des imposteurs que ces hommes qui couvrent la verité de nuages impénétrables, qui veulent faire croire qu'ils possedent des lumières particulières, des secrets, des sciences occultes sur des objets si saints, si serieux & qui exigent la plus grande clarté. Le germe de l'Enthousiasme est toujours caché dans ces doctrines & dans ces sortes de livres, & c'est un germe que le Legislateur sage doit étouffer par tout où il le trouve. Car, il faut trancher le mot, toute la Théologie mystique, à l'exception de ce que l'Eglise en a consacré, est une science absurde & frivole, & il est également outrageant à la Sagesse de Dieu & à la raison humaine, de dire que les Auteurs sacrés, inspirés par l'Esprit divin, ont renfermé dans les paroles qu'ils ont écrites, outre le sens naturel, raisonable, clair, instructif & vrai, encore un sens misterieux secret, allegorique & entortillé, que de certains visionaires seuls peuvent comprendre, qu'eux seuls y trouvent, qui n'est ni utile ni édifiant, & qu'un livre émané de l'Etre suprême pour

le

le salut de tous les hommes, put contenir des enigmes qu'un Théologien seul seroit en droit de déviner.

§. XII. Pour l'acquisition d'une grand puissance, d'un pouvoir redoutable, & pour pouvoir operer des choses surnaturelles, les hommes ont inventé secondement:

1. *La Magie*, le nom de cette science se prenoit au commencement en bonne part, & signifioit l'art de faire des choses surprenantes & merveilleuses à l'aide de quelques secrets naturels, ou qui l'etoient du moins pour le vulgaire. Les mages alors étoient des honnêtes gens qui tachoient de penetrer les secrets de la nature par des moyens légitimes. On associoit la magie aux Mathématiques, à la Medecine & à la Théologie. Moïse même, Daniel, Apollonius Tyanée, Elymas, qui resistoit à St. Paul, les Sages d'Egypte & ceux de Babylone, ceux d'Orient qui venoient chercher le Roi des Juifs nouvellement né, & une infinité d'autres illustres personages de l'antiquité, etoient tous Mages. Mais dans la suite ces Mages s'atacherent à l'astrologie, aux divinations, aux enchantemens & aux maléfices, & par là ils devinrent odieux, & leur science fut meprisée dont on ne regarda les productions enfin que comme des prestiges, des illusions, des supercheries & des fourberies, des tours de joueurs de gobelets propres à éblouïr les spectateurs. Elle ne fait pas plus grande fortune de nos jours. Malgré la distinction qu'on fait entre la *Magie naturelle* & *surnaturelle*, & non obstant

tous

les Livres qui ont paru, ou qui paroissent encore, sous cette première rubrique, & qui contienent pour l'ordinaire quelques prétendus secrets, qui ne seroient que minces & pucrils, quand même l'experience en constateroit la verité & la réalité. Leurs Auteurs auroient du au moins les produire sous un titre moins fastueux, moins odieux, & moins ridicule.

2. *La Nécromancie*, ou *Négromancie*, ou *Nécromance*. Art détestable s'il etoit réel, & ridicule puisqu'il est chimerique, par lequel on prétend communiquer avec des Démons, évoquer des morts, & faire une infinité de choses merveilleuses ou épouvantables par la puissance diabolique, & par des enchantemens. Cet art des Merlins, des Fauste, ne réussit plus qu'au théatre, ou dans les plus plats Romans.

§. XIV. 3. *La Sorcellerie* est un troisième art qui emprunte le secours & le ministère du diable, pour opérer des choses miraculeuses, en invoquant les démons, soit dans une retraite obscure, soit pendant les tenebres de la nuit, soit dans une assemblée de sorciers & de sorcières, qu'on nomme Sabbat. On pouroit écrire de gros volumes si l'on vouloit raconter tous les progrès que cet art chimerique & ridicule a faits sur l'esprit des foibles humains dans tous les tems, depuis la création du monde jusqu'au siècle qui a précedé immediatement le nôtre, à quel point le peuple crédule y a ajouté foi, & combien les Prêtres, les hommes d'etat, les regences & les magistrats l'ont accredité, l'ont traité gravement & sérieusement, & l'ont fait servir à exercer des inhumanités, des cruautés & des horreurs. Ces gens là assurément n'etoient

pas

pas sorciers: ils ne tenoient d'eux que la mechanceté. Aujourd'hui que la Philosophie a fait réleguer la sorcellerie au magazin des reveries antiques, & que les sages Législateurs l'ont prohibée, en défendant à leurs Tribunaux de justice d'en instruire les procès, & aux Prêtres d'exorciser, il n'y a plus dans le monde de diables, ni de diableries, de sorciers ni de sorcières, de conjurations ni de sabats.

§. XV. 4. Mais il s'en faut encore de beaucoup qu'on ait rendu la même justice à *l'Alchymie*, qui merite cependant à juste titre la même severité de la part des Souverains, & le même mepris de la part des esprits philosophiques. Si l'Alchymie n'etoit que l'art de dissoudre tous les corps naturels, de les resoudre dans leurs principes, de séparer les substances utiles de chaque mixte d'avec les inutiles, ce seroit un art admirable, & qu'il faudroit bien se garder de décrier; mais c'est là l'objet de la plus sublime Chymie, & l'on doit éviter soigneusement de confondre les etres, les arts & les sciences. Les hommes se sont aperçus de tout tems qu'avec de l'Or on pouvoit opérer les plus grandes choses, que s'ils possedoient l'art de Jupiter de produire des pluies d'or, ils viendroient à bout des plus grandes entreprises, & que même ils ne manqueroient pas de rencontrer des Danäés. Nouveaux Promethées ils n'ont pas cherché pour créer de l'or, à dérober le feu du ciel, si nécessaire à la création de tout etre, de toute substance, mais ils se contentent du feu des charboniers, qu'ils attisent, qu'ils soufflent jusqu'à ce que l'or que la fortune ou l'industrie de leurs ancêtres leur avoit donné, se soit évaporé

poté par le tuiau de la cheminée. Quatre ou cinq mille ans d'experience n'ont pu le guerir de cette manie, & ce qu'il y a de plus surprenant, c'est que des prétendus Philosophes l'accreditent, en soutenant haut à la main la possibilité de faire de l'or. Quand même la chose seroit faisable, un bon citoyen ne devroit pas le dire, vu le peu de probabilité qu'il y auroit toujours de trouver ce secret, la ruïne certaine d'un grand nombre d'hommes qu'il y auroit à craindre, & la nullité de l'avantage qui en résulteroit à la societé, quand même ce secret seroit trouvé; car je ne connois pas d'objet, pas de metal plus inutile que l'or pour la societé humaine prise dans son universalité. Ce qu'un Auteur célebre, dont je revère d'ailleurs la mémoire, a dit dans des *lettres sur les sciences*, au sujet de la pierre philosophale en particulier, excite tout mon étonnement. Sous une aparence spécieuse rien n'est moins concluant que son raisonnement. Car 1°. que toute la matière soit homogène, ou 2°. que toutes les parties de la matière se reduisent à un certain nombre de genres, qui forment les elemens de tous les corps, ou 3°. que toutes les parties de la matière soient aussi variées elles mêmes que tous les differens corps de la nature; cela ne dit rien pour la production & la génération des corps composés, & les conséquences qu'il tire de là pourroient également s'apliquer à la production des plantes, des arbres, des animaux, des chevaux de carosse &c. La source de ce raisonnement gît dans un certain sistème phisique apliqué à l'histoire naturelle, par lequel on supose que les pierres & mineraux ne se forment point

par

par une génération régulière & commune à tous les autres etres sensibles ; sistème que j'ai bien de la peine à concevoir, & sur lequel j'ai osé proposer ailleurs quelques doutes. Je renvoie d'ailleurs mes Lecteurs au chapitre de la Chymie du premier livre, pour tout ce que je devrois dire ici encore de l'Alchymie. C'est à mes yeux une science si futile, que je ne puis me resoudre à en faire une plus ample analyse (*).

§. XVI.

(*) Que je vais être vivement attaqué à cet endroit! Je le vois d'ici. Mais pour épargner bien du verbiage inutile à la critique, je suplie Messieurs les Physiciens de resoudre les questions suivantes:

1. Comment peut-on faire de l'or, plutot que de l'argent, du cuivre, du fer, du plomb, des pierres, des fossilles, des coquillages &c.

2. Comment fait-on pour faire (produire ou créer) quoique ce soit?

3. Concevés-vous qu'il puisse y avoir dans la nature deux generations, deux manières d'engendrer differentes, & pourquoi?

4. S'il y a deux manières de generations, pourquoi n'y en auroit-il pas d'avantage, 3, 4, 5, 6. &c.

5. Pourquoi rejettés vous alors la generation équivoque, comme une chimère?

6. S'il y a des générations differentes pour les pierres & les metaux, ne pouroit-il pas y en avoir aussi pour les insectes, & pourquoi de la scieure de bois arrosée d'urine ne pouroit-elle pas produire des puces?

7. Faut-il moins d'effort pour créer ou produire une pierre, un grain d'or, que pour faire une puce; moins d'art pour produire une puce qu'un elephant?

8. La création de ce qui est inanimé, ou de ce qui vous paroit tel, vous embarasse-t-elle moins que la production de ce qui est animé?

9. Le grand ou le petit, l'immense ou l'imperceptible n'est-il pas égal en bonne physique? Est-il plus difficile de faire un Rinoceros qu'un Ciron?

10.

5. *Le Remède Universel*, *l'Or potable*, *les Quint-Essences*, *la Panacée universelle* sont encore des chimères qui marchent ordinairement à la suite de la pierre philosophale, & dont la découverte est tout aussi impossible. C'est une considération bien humiliante pour l'esprit humain quand on voit tant d'hommes (qui ne sont pas enfermés dans les petites maisons) s'apliquer à cette recherche, tant d'imposteurs rouler par tout le monde en assurant qu'il l'ont trouvé, & tant de mortels foibles les en croire sur leur parole. Qui pourroit donner des préceptes & des règles pour une pareille recherche? Qui pourroit faire l'analyse d'un art semblable? O hommes vains! O mortels insensés! Vous voulés guérir des milliers de maux par un seul & unique remède! Vous prétendés changer l'ordre de la nature & les arrets de la Providence! Vous voulés opèrer un miracle perpetuel en prolongeant la durée naturelle des etres, & la vie de l'homme! Et vous croyés que je veuille prèter les mains à une pareille chimère!

§. XVII. Les hommes ayant vu qu'ils ne pouvoient plus duper leurs semblables par la Magie, la Sorcelerie, la Nécromancie, l'Alchymie &c. ont cherché à leur persuader qu'ils pouvoient du moins opèrer de grandes choses par la *Symphatie*, & en ont fait un art misterieux. Le merveilleux qui s'y rencontroit, & qui

10. Si vous savés faire de l'or, (c'est-à-dire créer, ou du moins changer l'essence des élemens de la matière) vous ne devés plus être surpris de tous les miracles que les Mages d'Egypte firent devant leur Roi Pharaön en présence de Moïse.

qui a tant d'empire sur l'esprit humain, n'a pas laissé que d'accrediter cette science, & de la soutenir encore parmi le vulgaire. Il est vrai que nous voyons dans la nature beaucoup d'effets, dont la plus sublime & la plus subtile Physique ne sauroit penetrer la cause, ni en rendre raison. Toutes ces choses ont été rangées sous l'empire de la Sympathie, & les Visionaires & les Charlatans ont eu beau jeu, dês que la Physique se taisoit & avouoit sagement son ignorance. Ils ont inventé des cures simpatiques, des guerisons de plaïes & de blessures sympatiques, des poudres sympatiques &c. &c. &c. Ils ont engourdi des chevaux & des hommes, fait rater des fusils à la chasse; excité des mouvemens convulsifs, operé des pamoisons & mille choses pareilles dans un grand éloignement. Osons une seule fois prendre le ton affirmatif, sans craindre d'etre pris pour suffisans. Humains! soyés persuadés qu'il n'y a pas de sympathie proprement dite, & dans le sens que les Charlatans prenent ce mot; que jamais un corps ne sauroit agir sur un autre corps, de quelque manière que ce puisse être, à une si grande distance, que toute sa connexion est interrompue par l'air ou par d'autres corps placés entre eux; & qu'il est impossible de reduire en systême, en art, ou en science, une chimère qui n'est apuïée sur aucun fondement, sur aucun principe connu d'aucun mortel sur la terre! Mettés donc au rang des choses frivoles ce que le Chevalier Digby, & tant d'autres avant & après lui, ont écrit sur cette matière.

§. XVIII. Il semble que ce soit des livres

qui traitent des Sciences frivoles & dangereuſes, que la juſtice criminelle devroit exercer ſes rigueurs, ſur ces livres qui ne ſervent qu'à remplir de chimères la tête des citoyens, à les distraire ſoit de leurs travaux, ſoit de leurs lectures utiles, & enfin à les entrainer dans des eſſais & des tentatives ruineuſes. Tous les livres qui contienent des blasphêmes, des reflexions injurieuſes contre la majeſté de Dieu, des dogmes ou des opinions qui peuvent troubler l'ordre de la Societé, des raiſonemens odieux ſur le Gouvernement, des calomnies atroces; les libelles diffamatoires, &c. ſont dignes des flames, ou, ce qui vaudroit encore beaucoup mieux, de confiſcation. Il y a même dans le monde quelques préjugés utiles & reſpectables que l'honnête homme & le citoyen vertueux ne doivent jamais heurter publiquement. Si quelque temeraire les attaque, il eſt digne de cette fletriſſure. Mais que des Magiſtrats, ſouvent pitoyables raiſoneurs, veuillent traiter un pauvre Philoſophe qui s'egare dans la recherche de la verité, comme ils traitoient autrefois les pauvres ſorciers, & même comme on vouloit traiter Galilée, c'eſt le comble de l'injuſtice & du ridicule. Il ſemble qu'on leur entende dire à haute voix: *Citoyens, voici un Ouvrage philoſophique ſi bien raiſoné qu'on ne ſauroit le refuter, mais ſi dangereux que nous craignons de vous y faire découvrir la verité, qui peut vous être pernicieuſe. Allons Bourreau* (quel mot dans la libre République des Lettres!) *faites votre devoir!* La trop grande ſeverité à l'égard des erreurs philoſophiques nuit plus qu'on ne penſe aux progrès de l'e-

l'esprit humain, en retrécissant sa liberté dès le tems des premières impressions. Il y a une religion dans le monde qui produit un singulier & bien fatal effet à cet égard. Je me garderai bien de la nommer, mais je m'oblige à dire chaque fois, si un livre sur quelque matière que ce puisse être, est ecrit par un auteur né & elevé dans cette réligion ou non; on y découvre toujours quelque trace de gêne & de contrainte, quelque préjugé imbu dans la jeunesse.

CHAPITRE DIXHUITIEME.

DIGRESSION

SUR LES

ECOLES, COLLÈGES, UNIVERSITÉS ET ACADEMIES.

§. I.

Les Sciences, les Arts & les Belles-Lettres vienent rarement trouver l'homme, qui veut s'y initier, dans son cabinet ou dans sa retraite; il faut qu'il les aille chercher dans les

lieux ou Minerve, Pallas, Apollon & les Muses ont établi leur domicile. L'emulation, ce grand ressort des progrès brillans en toutes choses, doit toujours accompagner l'homme de lettres depuis le berceau jusqu'à son tombeau, dans les Ecoles, au Collège, aux Universités, dans les emplois où son savoir le conduit, aux Academies des Sciences où on l'agrège. L'emulation est un aiguillon piquant qui supose une société, un concours, une rivalité. Il est peu de genies privilegiés du Ciel qui parvienent à une grande Erudition dans la solitude, & auxquels les Dieux semblent avoir donné des ailes propres pour s'elever sans guides, sans compagnons, sans modèles & sans apui jusqu'au sein de l'Empirée.

§. II. Les plus sages & les plus humains des Législateurs ont donc établi des Ecoles pour les arts & les sciences, des Academies, des Portiques, des Lycées, des Athènes nouvelles; & proportionant judicieusement l'instruction à l'age & aux facultés naturelles des humains, ils ont fondé des etablissemens de differente nature, propres à ce grand objet. Loin de ces lieux sacrés, de ces lieux respectables, où l'esprit se cultive, ou le cœur se forme & s'epure, où l'homme sociable est préparé aux fonctions auxquelles il semble être destiné par son Créateur, de perfectioner, de polir, de limer toute la nature, âpre, sauvage & sterile sans son concours! Loin dis-je, de ces Sanctuaires les frondeurs des sciences! Qu'ils aillent pleurer dans les déserts ou au milieu des peuples féroces, & tels qu'ils sont sortis des mains de la nature, le cri-

crime d'avoir cherché en vain à dégrader les sciences, les arts, les loix, les mœurs, & le malheur d'avoir un esprit paradoxe! Quant à nous, en donnant une idée générale de l'Erudition, nous croyons devoir faire entrer dans ce tableau, l'esquisse de toutes ces fondations admirables pour la culture des sciences, qui font tant d'honneur à l'humanité.

§. III. *Les Ecoles* sont des etablissemens ou entrepris par des particuliers pour l'instruction des *enfans* des deux sexes, qui y aprenent à lire, à écrire, à chiffrer, ainsi que les rudimens de leur langue maternelle & quelquefois de la Latine, du Cathechisme & des premiers principes de la Religion &c. Dans quelques villes de l'Allemagne on en trouve aussi pour la langue Françoise. Les parens pour se débarasser pendant quelques heures du jour de leurs enfans, les y envoient ordinairement de trop bonne heure. Ils devroient être persuadés que dans un age si tendre les ressorts du cerveau sont encore trop délicats pour devoir être tendus par l'étude, & que tout ce qu'un jeune enfant se met dans sa foible tête par la mémoire ne s'acquiert jamais qu'aux dépens du genie, de l'esprit, du jugement & souvent même du corps. Il y a à Berlin une grande Ecole qu'on nomme *réelle* où l'on joint à l'enseignement des Langues & du Christianisme des instructions pour le dessein, pour les premiers elemens de l'Histoire, des beaux arts, de la Mechanique & de plusieurs arts & metiers utiles. C'est un très bel etablissement, & qui a produit quantité d'éléves habiles.

§. IV. *Les Collèges* sont encore des instituts publics pour l'instruction de la jeunesse, dotés de certains revenus. On y enseigne les Lettres divines & humaines dans des salles destinées à cet effet, qu'on nomme *Classes*, & où l'on place les écoliers en les faisant monter, suivant leurs facultés & les progrès qu'ils font, depuis la plus basse classe, jusqu'à la première, qui est apellée *Prima*. Toutes les Nations policées, depuis les Juifs & les Egyptiens jusqu'à nos jours, ont eu & ont encôre des Collèges. On y enseigne non seulement les langues savantes, mais aussi les Humanités, on y explique les principaux Auteurs classiques, qui ont écrit dans les langues mortes, & les Regens, préposés à chaque classe, en font sentir à leurs élèves les beautés & même les défauts. On y enseigne aussi les premiers elemens de la Philosophie & surtout de la Logique; enfin on y prépare un jeune homme pour l'Université, on jette dans son ame les fondemens de l'édifice de l'Erudition qu'une etude plus serieuse encore doit y élever; car quiconque n'aporte rien à l'Université, n'en raportera surement pas grand chose. On nomme en Allemagne un pareil établissement *Gymnasium*; mais cette dénomination est impropre; car chés les anciens Grecs, Gymnase étoit un lieu où se faisoient les exercices du corps.

§. V. On voit encore avec satisfaction dans plusieurs pais l'etablissement des Academies des Nobles, des Collèges, ou *Gymnases* illustres &c. fondés par des Souverains sages & genereux en faveur de la jeune Noblesse, qu'on y instruit, non seulement aux sciences & aux belles lettres

tres, mais aussi aux exercices convenables à leur etat, à leur naissance & à la destination qui les attend un jour dans le monde. Parmi tous les etablissemens de cette nature que l'on trouve en Europe, je n'en connois point qui aproche plus de la perfection que le celebre Carolinum à Bronswyck, où le jeune Gentilhomme rencontre à la fois les plus habiles Professeurs pour les sciences, les meilleurs maitres pour les langues & les exercices, & les moyens les plus efficaces par les bontés & les complaisances d'une Cour très polie, à se former aux mœurs & aux manières du monde, en même tems qu'il acquiert tout le savoir dont il a besoin. Le plan d'arangement du Carolinum meriteroit d'etre raporté ici, comme le plus beau modèle, si les bornes naturelles de cet ouvrage permettoient de semblables détails.

§. VI. *Les Universités* sont des fondations dues à la pieté, la sagesse & la politique des meilleurs Souverains, pour l'instruction de la jeunesse studieuse dans les hautes sciences; des communautés ou réunions de plusieurs Professeurs de Philosophie, de Theologie, de Jurisprudence & de Médecine, qui enseignent chacun dans sa classe & dans des chaires publiques, les principes de ces sciences aux etudians qui s'y rendent pour se faire leurs disciples ou leurs auditeurs; qui donnent à ces jeunes gens, quand ils ont achevé leurs cours, des certificats d'etudes, des degrés, des diplomes, des bonets de Docteur; qui s'assemblent dans leurs Facultés respectives pour y décider des cas qu'on leur présente, & qui sont de leur compétence; qui s'assemblent enfin en

corps par la réunion des quatre Facultés, & forment sous l'autorité des Curateurs, d'un Chancelier, d'un Recteur ou d'un Directeur de chaque faculté & avec le concours d'un Syndic ou Secretaire, Quêteur ou Tresorier & autres Officiers subalternes, le Sénat de l'Université. On a pu voir par le premier livre de cet Ouvrage quelles sont en detail les sciences qui se traitent particulièrement aux Universités & qui sont proprement de leur ressort. Mais l'usage moderne (& c'est un usage très avantageux) a introduit qu'on professe aussi aux Universités l'Histoire, les principales sciences qui sont partie des Belles Lettres, quelquesuns des Beaux-Arts, qu'on y enseigne les langues, les exercices &c. de manière qu'un jeune homme qui se voue aux etudes trouve dans une Université la source commune de toutes les sciences, source qui se repand en divers bras, & le met à portée de puiser à son choix au même lieu dans chacun de ces ruisseaux la science à laquelle il a dessein de s'apliquer par préference, en prendre la portion qu'il veut, & s'abreuver en même tems à tous les autres canaux. Ce point de réunion de toutes les sciences procure à ceux qui destinent 3. ou 4. années de leur vie à l'acquisition du savoir, les facilités les plus grandes & les avantages les plus réels.

§. VII. L'Université de Paris est sans contredit la plus anciene de l'Europe. A bien prendre les choses elle date depuis Charlemagne. Ce veritablement grand homme, après avoir retabli l'empire d'Occident, chercha par toutes sortes de moyens à éclairer ses peuples & à les

civiliser. Alcuin, Raban, Jean & Claude, disciples du celebre & venerable Béde, furent apellés pour professer les sciences dans Paris. Ce premier etablissement fit des progrès successifs, & à mesure que les ecailles tomboient des yeux des peuples presque abrutis sous la domination des Barbares, on envoya la jeunesse studieuse de tout coté, & de tous les pais d'Europe à l'Université de Paris, pour y aprendre les sciences. Comme les relations entre les Nations n'etoiënt pas encore formées au point qu'elles le sont aujourd'hui, ni les postes inventées, ni les coches, diligences ou autres voitures publiques établies, cette Université entretenoit des Messagers exprès, qui alloient tous les ans une ou deux fois dans les differentes contrées d'Europe, y portoient des lettres & des nouvelles des Etudians de Paris, & leur en raportoient de leurs parens. Les noms de ces emplois sont encore demeurés à l'Université, mais les fonctions ont cessé, & plusieurs persones qualifiées recherchent & se pourvoïent aujourd'hui de ces charges pour obtenir par là le droit *de Committimus*. Mais depuis que Paris est devenu un monde qui renferme dans son sein la plus haute Noblesse, les Courtisans, les Personnes d'epée & de robe, les Financiers opulens, les spectacles, tous les plaisirs & toutes les dissipations qui naissent d'un semblable concours, c'est un domicile trop bruïant, trop séduisant pour les Muses. Les autres Nations ont d'ailleurs renchéri sur les arrangemens de l'Université de Paris, & en ont perfectioné le plan. Il semble que de toutes les Universités connues en Euro-

pe, Oxford & Cambridge en Angleterre, soient aujourd'hui celles qui aprochent le plus de la perfection. Les grands hommes qui en sortent le prouvent mieux que tout autre argument. Il seroit à souhaiter qu'une Université fut veritablement une ville savante, un sejour consacré uniquement aux Muses & à leurs nourissons, que les langues Grecques & Latines y fussent dominantes, & qu'on en éloignat tout ce qui pourroit causer la moindre distraction à ceux qui cultivent les lettres.

§. VIII. On ne parle point ici des Bibliothêques, Théatres anatomiques, Imprimeries & autres arrangemens pareils, qui doivent se trouver dans les Universités, ni de la police & de la discipline qu'il convient d'y établir. Nous en avons traité dans nos Institutions politiques au vol. I. chap. IV. §. 12. & suivans, & nous y renvoyons le lecteur.

§. IX. *Les Societés literaires* sont des Compagnies que l'amour des lettres rassemble, qu'un objet particulier des sciences réunit, qui font concourir leurs travaux à un but déterminé, que l'Etat protège, & que le Souverain encourage, & recompense quelquefois par des bienfaits. C'est ainsi que nous avons en Europe la Societé Royale de Londres, la Societé qu'on nomme *Naturæ Curiosorum* en Allemagne, la Societé Allemande pour la perfection de la langue, & une infinité d'autres. Ces Compagnies fixent ordinairement leurs etablissemens dans quelque endroit déterminé, choisissent un Président ou Directeur, un Secretaire &c. mais elles agrègent aussi des Savans Etrangers à leur corps. Avant que

que les liaisons entre les Nations Européennes furent solidement établies, avant l'invention des postes, des gazettes, des journaux litteraires, & avant que la navigation fut commune & perfectionée, avant que les voyages des gens de lettres furent aussi fréquens, avant que dans tous les païs policés il y eut des Librairies, des Biblothèques & des Imprimeries établies, il étoit permis de s'imaginer que les Muses favorisoient de certaines contrées privilegiées, que les arts & les sciences s'y cultivoient avec un succès exclusif: mais depuis ce changement heureux les savans, les beaux genies, les artistes de l'Europe & du monde entier ne forment plus qu'une seule République à laquelle les habitans du Tage, de la Seine, ou de la Neva apartienent également. On a trouvé que les hommes naissent par tout avec les mêmes organes, les mêmes facultés de l'ame, les mêmes dispositions de l'esprit, & qu'il n'y a pas plus de difference entre les génies qu'entre les chênes de divers pais. Les distinctions nationales ont donc été bannies de cette République commune. Les grands, les beaux genies sont rares par tout, mais attribuer à de certains climats la faculté de produire, de produire seuls, de bons vers ou d'excellens tableaux, c'est une reverie que la raison combat & que l'experience dément tous les jours. Les Societés Litteraires agissent donc très sagement en admettant dans leurs compagnies des habiles gens de tout pais.

§. X. Enfin *les Academies* forment des Compagnies savantes, instituées par des Souverains pour servir d'instruction, d'encouragement & de

recompense à ceux qui se distinguent dans la République des lettres, & qui excellent dans les arts & les sciences. Ces etablissemens ne sont pas destinés à instruire la jeunesse ou les ignorans, mais à éclairer les maitres, les savans; à concourir aux progrès des lettres & des arts par des efforts communs, & à recompenser ceux qui y excellent. C'est être couroné du laurier d'Apollon; c'est obtenir le Cordon bleu dans la République des Lettres, que de se voir honoré de la qualité de Membre d'une Academie célebre. L'Academie royale des Sciences de Paris destinée à cultiver la Physique, la Chymie & les Mathématiques; l'Academie Françoise pour la pureté de la langue; & l'Academie des Medailles & des Inscriptions; l'Academie *della Crusca* & celle *del Cimento* de Florence; l'Academie royale des Sciences & des Belles lettres de Berlin, dont le Celebre Leibnitz avoit conçu la première idée, & qui a été fondée & perfectionée par le Roi Frederic, & diverses autres Academies, sont des etablissemens immortels, infiniment glorieux pour leurs fondateurs, très utiles aux progrès des lettres & auxquels on admet aussi des associés étrangers.

§. XI. Si j'avois le bonheur d'être un mortel puissant sur la terre, je joindrois à tous ces brillans etablissemens encore un institut, qui peut-être ne seroit pas le moins utile. Je fonderois une Academie Encyclopedique pour l'Erudition universelle. Elle seroit composée de

3. Membres Théologiens.
3. Membres Jurisconsultes.
3. Membres Médecins.
3. Membres pour la Philosophie speculative.
4. Membres pour la Physique & les Mathématiques.
4. Membres pour l'Eloquence & la Poësie.
6. Membres pour les autres Beaux-Arts.
10. Membres pour l'Histoire, la Philologie, & la Litterature en général.
4. Membres surnumeraires pour l'Erudition universelle dans les parties où je croirois encore en avoir besoin. Ce qui formeroit le nombre de

40. Academiciens en tout. J'y ajouterois un President & 2. Secretaires, & je tacherois de faire choix des plus habiles sujets en tout genre. Ces hommes illustres, ces savans du premier ordre prendroient devant eux le sistême général de l'Erudition universelle, tel que j'en trace le plan & les premières lignes, dans cet Ouvrage. Chacune des huit classes ou Facultés, que je viens d'indiquer, travailleroit séparement à la matière qui est naturellement de son ressort & de sa compétence, & le resultat de ses travaux seroit lu & examiné dans les seances générales. Le but de cet Institut seroit de donner au public au bout de quelques années un Traité complet & méthodique de toutes les sciences, de tous les arts, & de toutes les lettres; de manière que chaque homme pourroit y trouver une instruction complette sur l'Erudition universelle en général & sur chaque partie en détail. Cet ouvrage,

vrage, le plus considérable de tous ceux qui auroient jamais paru, pouroit être porté à 12 ou peut-être jusqu'à 20 volumes in quarto, & l'on seroit à même d'y ajouter avec le tems toujours des suplemens, soit pour les nouvelles découvertes, soit pour donner des eclaircissemens qu'on jugeroit encore nécessaires, soit pour repandre de plus en plus des lumières sur les objets qu'on en croiroit susceptibles, à mesure que l'Academie subsisteroit. Le public se verroit enrichi par là d'un trésor qui contiendroit l'essentiel de toutes les connoissances de l'esprit *humain*; il n'auroit qu'un seul livre de plus. Mais aussi quel livre!

